МЕМУАРЫ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН

ЛИЦА



Е. И. Замятин

Лица



Москва
Берлин
2019

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2)
З-26

Замятин, Е. И.

З-26 *Лица* / Е. И. Замятин. – Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2019. – 206 с.

ISBN 978-5-4499-0228-3

«Лица и хари... Евгений Замятин, как Гоголь, не клеветал на Россию, а любил ее сыновьей любовью. Внутренним оком художника он видел исторический недуг своего народа — “неразвитость и нераскрытость личности в России”. Тем внимательнее и любовнее присматривался он к ярким русским и не-русским личностям, — эти статьи и составили его книгу “Лица”».

В настоящий сборник вошли публицистические статьи по вопросам литературы и искусства, принадлежащие перу талантливого русского писателя, критика и публициста Евгения Ивановича Замятина (1884—1937 гг.). Автор беседует с читателем на сложные и волнующие темы со свойственной ему «непринужденной легкостью, некоторой запальчивостью и блестящим остроумием». Коротким очеркам-эссе свойственна истинно замятинская свежесть и независимость суждений, они полны «неожиданных сопоставлений и беглых ссылок на данные мировой и отечественной литературы, фольклора, архитектуры, живописи и даже точных наук».

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2)

ISBN 978-5-4499-0228-3

Александр Блок

1918 год. Маленькая редакционная комната — какая-то пустая, торопливая, временная — два-три стула, в углу связки — только что из типографии — книг. Еще непривычно, что в комнате — в шляпах и пальто. И непривычный, дружески-вражеский разговор с одним из редакторов левоэсэровского журнала.

Стук в дверь — и в комнате Блок. Нынешнее его, рыцарское лицо — и смешная, плоская американская кепка. И от кепки — мысль: два Блока — один настоящий, а другой — напяленный на этого настоящего, как плоская американская кепка. Лицо — усталое, потемневшее от какого-то сурового ветра, запертое на замок.

И в углу около книг — какое-то мимоходное, топотом, редакционное совещание — я на минуту вдвоем с Блоком.

— Сейчас? (его ответ). Ну какое же писание. Выколачиваю деньги. Очень трудно...

И вдруг — сквозь металл, из-под забрала — улыбка, совсем детская, голубая:

— А я думал, что вы — непременно с бородой до сих пор, вроде земского доктора. А вы — англичанин... московский...

Это было мое знакомство с Блоком. Только этот короткий разговор, улыбка, кепка.

* * *

Три года затем мы все вместе были заперты в стальном снаряде — и во тьме, в тесноте, со свистом неслись неизвестно куда. В эти предсмертные секунды-годы надо было что-то делать, устраиваться и жить в несущемся снаряде. Смешные в снаряде затеи: «Всемирная Литература», Союз Деятелей Художественного Слова, Союз Писателей, Театр... И все писатели, кто уцелел, в тесноте сталкивались здесь — рядом

Горький и Мережковский, Блок и Куприн, Муйжель и Гумилев, Чуковский и Волынский.

Сначала — жужжащая, густая приемная «Всемирной Литературы» на Невском. И Блок проходит сквозь, и как-то особенно раздельно, твердо — берет руку — и слышен каждый слог: «Николай Степанович!» — «Федор Дмитриевич!» — «Алексей Максимович!»

Горький тогда был влюблен в Блока — он непременно должен быть на час в кого-нибудь, во что-нибудь влюблен: «Вот — это человек! Да! Покорнейше прошу!» Блока слушал Горький на заседаниях «Всемирной Литературы» так, как никого.

Еще неясно было, что мы заседаем, завинченные в летящий стальной снаряд, или, быть может, еще не устал Блок пересаживаться из заседания в заседание, но он был пока не тот, безнадежный и усталый, как позже, он срывал с якоря толстых томов не одного только Горького.

В один весенний вечер — заседание на частной квартире. Горький, Батюшков, Браун, Гумилев, Ремизов, Гизетти, Ольденбург, Чуковский, Волынский, Иванов-Разумник, Левинсон, Тихонов и еще кто-то — много... и один Блок. Доклад Блока о кризисе гуманизма.

Я помню отчетливо: Блок на каком-то возвышении, на кафедре — хотя знаю, никакой кафедры там не могло быть — но Блок всё же был на возвышении, отдельно от всех. И помню: сразу же — стена между ним и всеми остальными, и за стеною — слышная ему одному и никому больше — варварская музыка пожаров, дымов, стихий.

А потом — в комнате рядом: потухающий огонь в камине; Блок — у огня со сложенными крыльями бровей, упорно что-то ищущий в потухающем огне, и взволнованные за полночь споры, и усталый, равнодушный ответ Блока — издали, из-за стены...

Кажется, весь этот вопрос — о кризисе гуманизма — ответвился как-то от Гейне: Блок редактировал во «Всемирной литературе» — Гейне. Работал он над Гейне необычайно тщательно и усидчиво. Помню какой-то будничный, денежный разговор — и слова Блока:

— Оплата? Какая же тут может быть оплата? Вчера за два часа я перевел двенадцать строк. И еще в комнате у меня в тот вечер было тепло, горела печь. Очень трудно, чтобы перевести по-настоящему.

Он делал всё — «по-настоящему». Но всё же чувствовал — ни на минуту не переставал чувствовать, что это — не то, не настоящее.

Вижу его в зале, у окна — вдвоем с Гумилевым. Тоскливое, румяно-холодное небо. Гумилев, как всегда, жизнерадостен, какие-то многообещающие проекты и схемы. И Блок, глядя мимо, в окно:

— Отчего нам платят за то, чтобы мы не делали того, что должны делать?

А за окном — опустошенное ветром, румяное, холодное небо...

В тесноте, в темноте, внутри несущегося со свистом стального снаряда — торопились заседать, одно заседание перекрывало другое. Союз Деятелей Художественной Литературы решил заняться в снаряде — изданием произведений изящной словесности. Составилась редакция: Блок, Горький, Куприн, Шишков, Слезкин, Муйжель, Мережковский, Чуковский и я. Посыпались рукописи. Блоку приходилось давать рецензии о стихах — и я помню одну его — отточенную, острую; как и всегда на заседаниях, он не говорил, а читал по-написанному (и рукопись этой его рецензии сохранилась). Один из поэтов, нанизанный на острие этой рецензии, просил меня достать у Блока его отзыв. Но на следующем заседании Блок сказал мне:

— Я не принес... Не нужно. Может, ему это очень важно — писать стихи. Пусть пишет.

Решили устроить журнал. Он должен был называться «Завтра» — и, помню, мне поручено было написать что-то вроде манифеста. Там было — о круге: вчера, сегодня и завтра, и о том, что вся литература всегда о завтра и во имя завтра, и этим определяется отношение к вчера, к сегодня. И от этого она всегда — ересь, бунт.

А потом, при пересадке с заседания на заседание — мимолетный разговор с Блоком и об этом.

Помню: на минуту, за этим — медленным, металлическим, на замке — лицом мне мелькнул человек, который трудно и больно отрывает от себя что-то. Это был первый мой разговор с Блоком — без стен. Знаю конец. Я сказал:

— Вы очень отошли от того, кем были год назад. Вы меняетесь.

Ответ:

— Да, я сам чувствую, что меняюсь.

* * *

Петербург — выметенный, опустелый; забитые досками магазины; разобранные на дрова дома; кирпичные скелеты печей. Обтрепанные обшлага; поднятые воротники; фуфайки; вязаные свитера; и в свитере — Блок. Лихорадочная попытка перегнать нужду и какие-то новые, минутные, непрочные затеи, какие-то новые заседания — из заседания в заседание...

И вот — поздно вечером, после трех или, может быть, четырех заседаний — в одной из маленьких задних комнат «Всемирной литературы». Столовая, под зеленым колпаком, лампа; лица в тени. Налево от дверей — теплая изразцовая лежанка и на лежанке, возле лежанки — Блок, Гумилев, Чуковский, Лернер, я — и кругленьким кубарем из угла в угол Гржебин.

Трудно починить водопровод, трудно построить дом — но очень легко — вавилонскую башню. И мы строили вавилонскую башню издадим Пантеон Литературы российской — от Фонвизина и до наших дней. Сто томов!

Мы, быть может, чуть-чуть улыбаясь — верили, или хотели верить. И больше всех верил Блок. Как и всегда, как и ко всему — он и к этому подошел «по-настоящему».

В пестрой, переливающейся груде — надо было увидеть какую-то закономерность, уловить ритм. И тут у Блока оказалась зоркость глаза, острота слуха такая, как ни у кого. Башню решили строить по его плану; в издательстве Гржебина где-то хранится составленный им список ста томов. И недаром в найденной среди его посмертных бумаг автобиографии он отмечает: «Ноябрь 1919 г. Составление списка ста томов». Если вавилонская башня когда-нибудь будет построена — она будет одним из памятников Блоку: с такой тщательностью и точностью он сделал выбор.

* * *

В озябшем, голодном, тифозном Петербурге — была культурно-просветительная эпидемия. Литература — это не просвещение, и потому поэты и писатели — все стали лекторами. И была странная денежная единица: паек, — приобретаемая путем обмена стихов и романов — на лекции.

Блоку в это время жилось трудно — он неспособен был на этот обмен. Помню, он говорил:

— Завидую вам всем: вы умеете говорить, читаете где-то там. А я не умею. Я могу только по написанному.

Но эпидемия всё же захватила и его. Образовалась Секция исторических картин. Это была опять одна из вавилонских башен: в цикле исторических пьес — показать всю мировую историю — не больше и не меньше. Придумал это Горький, и прикованные к столу заседаний всё те же: Блок,

Гумилев, Чуковский, Ольденбург, я: из других — Щуко и Лаврентьев.

Помню, с самого начала Блок в это не очень верил и говорил:

— Нельзя, чтоб искусство везло науку.

Но всё-таки работал — как всегда: «по-настоящему». Всё-таки это были не лекции, суррогат творчества, а к суррогатам мы уже привыкли: ели лепешки из картофельной шелухи, пили воду вместо вина. И Блок настойчиво пытался претворить воду в вино.

Одно из первых заседаний — в величественном кожаном кабинете Театрального отдела (ПТО).

Блок читал свой сценарий исторической пьесы — не знаю, сохранился ли этот сценарий, но знаю: пьеса осталась ненаписанной. Там было любимое средневековье Блока, рыцари и дамы, пажи, менестрели. И помню легкое пожатие плеч театрального начальства, когда это было прочитано. И сценарий был куда-то спрятан Блоком.

Было уже написано для Секции несколько пьес. Все спрашивали Блока: «Когда же вы дадите, Александр Александрович?». И он отвечал:

— Куда там! Вот выселяют всех из нашего дома. Всё бегаю; устраиваю, чтоб как-нибудь остаться. Вчера ездили в Смольный с письмом от Горького. Завтра идти в районный отдел.

Или:

— Ну — пьеса! Вот я нынче всё утро окна замазывал. И завтра надо еще в двух комнатах. Медленно идет, не умею...

И вот — квартиру удалось отстоять, окна замазаны. Он стал думать о пьесе.

— Вот еще не знаю: взять ли Куликовскую битву с татарами — мне это очень близко — или другое: Тристан и Изольду.

Говорил, что уж сделал какие-то наброски для «Тристана» и вдруг неожиданно — из египетской жизни: «Рамзес» — едва ли не последняя, написанная им вещь.

Прочитали. Делали какие-то замечания о «Рамзесе». Блок отшучивался.

— Да ведь это я только переложил Масперо. Я тут не при чём.

Секции был обещан свой театр. Но нечем топить — нет дров: наши пьесы передали в Народный дом, из Народного дома — в Василеостровский театр. «Рамзес» — в Василеостровской театре...

Случайно я узнал об этом, рассказал Блоку. Блок усмехнулся, не очень весело.

— Пусть лучше не ставят.

И секция наложила veto на постановку «Рамзеса» и других наших пьес. Вавилонская наша башня разваливалась.

* * *

Уже весной 21-го года — одно из последних заседаний Секции. Открыто окно, трамвайные звонки, голоса мальчишек на высохшем тротуаре. И неизвестно почему — вдруг всё смешно. Ни у Блока, ни у Гумилева, ни у меня — нет папирос. Гумилев у кого-то стащил и распределяет под столом. И я вижу, как у Блока исчезает какая-то тень на виске, дрожат губы от школьнического, неслышного смеха. И кажется ему смешным каждое слово в какой-то нелепой пьесе — читается пьеса — и он заражает своим смехом.

Это был один из редких случаев, когда за эти годы я видел Блока — молодым. И, может быть, это был последний раз, когда я видел Блока.

Потом шли вместе до Невского. Очень отчетливо, вырезанно, помню: слева, от Николаевского вокзала, лезла на солнце туча, но солнце еще было, брызгало.

— Очень хочется писать, — говорил Блок. — Это теперь почти никогда не бывает. Может быть, в самом деле, отдохну, и сяду...

На Садовой ждали твамвая, — всё не было. Туча поползла, закрыла солнце, и сверху — как плита. И почему-то заговорили о зиме, о пещерной петербургской зиме; о том, что теперь мы, как звери, знаем лето, солнце, зиму; о том, что ему, после болезни, трудно ходить.

Над головой — туча, плита. Опять — знакомая, еле заметная тень на виске. И у меня мысль: нет, не отдохнет, не сядет. Это только минутное солнце.

* * *

Какие-то торопливые, краткие, вагонные были эти мои почти ежедневные встречи с Блоком все три последних года. И, может быть, ближе всего вдвоем с ним и неспешней всего — я был летом 1920 года. Мне пришлось тогда вместе с ним работать над текстом и постановкой «Лира» в Большом Драматическом театре.

Помню: на репетициях — темный, гулкий, как губка вбирающий все звуки зал. За режиссерским столиком перед рамкой или в первом ряду кресел — справа от меня медальный профиль Блока. На сцене — один и тот же выход в пятый, в шестой раз подряд, в пятый и в шестой раз падают, убивают. И я вижу, как нетерпеливо Блок поводит головой — будто мешает ему воротник — от каждого неверного слова и жеста на сцене.

Кончится чей-нибудь выход — по лесенке слева через рампу перелезает темная фигура и к Блоку:

— Ну, как, Александр Александрович, — ничего?

Было впечатление: темный, пустой зал — полон для них одним зрителем — Александром Александровичем. Его тихих и медленных слов слушались самые строптивые.

— Александр Александрович — наша совесть, — сказал мне однажды, кажется, режиссер, Лаврентьев. И ту же фразу — как утвержденную формулу — я слышал потом не раз от кого-то в театре.

Последние — обстановочные и костюмные — репетиции кончились часа в два, в три ночи. Блок всегда сидел до конца, и чем позже — тем кажется больше оживал он, больше говорил: ночная птица.

— Не утомляет вас это? — спросил я.

Ответ:

— Нет. Театр, кулисы, вот такой темный зал — я люблю, я ведь очень театральный человек.

На одной из таких последних ночных репетиций — вдруг стало невмочь и решили выбросить сцену с вырыванием глаз у Глостера. Помню, Блок был за то, чтобы глаза вырывать:

— Наше время — тот же самый XVI век... Мы отлично можем смотреть самые жестокие вещи...

После утренних репетиций из театра часто шли вместе на Моховую. Из позабытых, стершихся разговоров уцелели — выброшены волною на берег — только разрозненные обломки. Но если приглядеться к ним — видишь, что все они — одно.

Ясно вижу: мы, ухватившись за ремни, стоим в вагоне трамвая. Толкают, наступают на ноги — и в этой толчее конец какого-то странного разговора.

— ...А вот бывает с вами так: смотришь на себя со стороны — ты совершенно определенно в стороне, в другом углу комнаты и видишь, себя — не себя, а чужое?

Ответ — после паузы — глаза очень далеко:

— Да, бывало. Раза три в жизни. Теперь больше не бывает... Теперь со мной ничего не бывает... — и еле приметная горечь в углах губ.

И вот идем по Бассейной, — куда, не помню. Блок в своей кепке. И голый, ни с чем несвязанный, обломок — его слова:

— Дышать нечем. Душно. Болен, может быть.

И может быть, в тот же — может быть, в другой день — долгий разговор, его горькие, жестокие слова о мертвечине, о лжи.

А потом, нахмурившись, упрямо — может быть, самому себе, а не мне:

— И всё-таки золотник правды — очень настоящей — во всём этом есть. Ненавидящая любовь — это, пожалуй, точнее всего, если говорить о России, о моем отношении к ней.

На каком-то заседании — у меня в руках английский журнал, и там я увидел статью о переводе «Двенадцати» Блока — под заглавием: «Большевистская поэма». Я показал Блоку статью. Он усмехнулся.

И потом — разговор о большевизме.

— Большевизма и революции — нет ни в Москве, ни в Петербурге. Большевизм — настоящий, русский набожный — где-то в глуши России, может быть, в деревне. Да, наверное, там...

Он всегда говорил медлительно, металлически, холодновато. И только два-три раза я слышал в металле острие, жало — и видел: он натягивает возжи, чтобы удержать себя.

Один раз он так говорил о марксизме. Другой раз — он только что прочитал заграничную «Русскую мысль» Струве — и я редко слышал, чтобы он брал такие грубые слова.

— Что они смыслят, сидя там? Только лают по-собачьи.

И написал об этом очень резкую статью для невышедшей «Литературной газеты» Союза Писателей.

Это было в апреле 1921 года — перед последней его поездкой в Москву.

* * *

Блок весь из Невы, из тумана белых ночей, Медного всадника. Пестрая, по-купечески-телесная Москва — ему чужая, и он Москве — чужой. Его чтения в Москве — в мае 1921 года — это показали.

Последний его печальный триумф — был в Петербурге, в белую апрельскую ночь.

Помню, он с усмешкой рассказывал — вечер его не разрешают: спекуляция, цены — выше каких-то тарифов. Нако-

нец — разрешили. И вот доверху полон огромный театр (Большой) — и в полумраке шелест, женские лица — множество женских лиц, устремленных на сцену. Усталый голос Чуковского — речь о Блоке — и потом, освещенный снизу, из рампы, Блок — с бледным, усталым лицом. Одну минуту колеблется, ищет глазами, где стать — и становится где-то сбоку столика. И в тишине — стихи о России. Голос какой-то матовый, как будто откуда-то уже издалека — на одной ноте. И только под конец, после оваций — на одну минуту выше и тверже — последний взлет.

Какая-то траурная, печальная, нежная торжественность была в этом последнем вечере Блока. Помню сзади голос из публики:

— Это поминки какие-то!

Это и были поминки Петербурга о Блоке. Для Петербурга — прямо с эстрады Драматического театра Блок ушел за ту стену, по синим зубцам которой часовым ходит смерть: в ту белую апрельскую ночь Петербург видел Блока последний раз.

* * *

На заседаниях — у каждого было уже какое-то свое, привычное место. И вот стул Блока — с краю, у самого окна, стоял теперь пустым: Блок болен. Еще зимой — с месяц стал пустым стул этот. Но отлежав месяц, Блок вернулся как будто всё таким же. Да и что особенного: острый ревматизм, от промерзлых домов — у кого этого теперь нет в Петербурге? Никто не думал, что этим неособенным, обыкновенным — уже исчислены удары его сердца. И неожиданно было, когда узнали: это серьезно, и спасти его можно только одним — тотчас же увезти в санаторий заграницу.

Никто из нас не видал его за эти три месяца его болезни: ему мешали люди, мешали даже привычные вещи, он ни с кем не хотел говорить — хотел быть один. И никак не мог оторваться от ненавистной — любимой России; не хотел со-

гласиться на отъезд в финляндский санаторий, пока не понял: остаться здесь для него — умереть. Но и тут не хотел ни за что подписывать никаких прошений и бумаг. Письма в Москву о разрешении Блоку выезда заграницу были написаны (в июне) Правлением Союза Писателей.

В Москве был Горький. Горький с бумагами ходил по инстанциям; к нам приходили известия: обещали, выпустят, скоро. Блок метался: не хватало воздуха, нечем дышать. И приходили люди, говорили: больно сидеть в соседней комнате и слушать, как он задыхается.

Мы заседали; стояли в очередях; цеплялись за подножки трамваев; Блок метался; Горький в Москве ходил по инстанциям. И, наконец, 3-го или 4-го августа пришло из Москвы разрешение: Блок мог уехать.

Ветреное, дождливое утро 7-го августа, — одиннадцать часов, воскресенье. Телефонный звонок — «Алканост» (Алянский): скончался Александр Александрович.

Помню: ужас, боль, гнев — на всё, на всех, на себя. Это мы виноваты — все. Мы писали, говорили — надо было орать, надо было бить кулаками — чтобы спасти Блока.

Помню, не выдержал и позвонил Горькому:

— Блок умер. Этого нельзя нам всем — простить.

* * *

Синий, жаркий день 10-го августа. Синий ладанный дым в тесной комнатке. Чужое, длинное, с колючими усами, с острой бородкой лицо — похожее на лицо Дон-Кихота. И легче оттого, что это не Блок, и сегодня зароют — не Блока.

По узенькой, с круглыми поворотами, грязноватой лестнице — выносят гроб — через двор. На улице у ворот — толпа. Всё тех же, кто в апрельскую белую ночь у подъезда Драматического театра ждал выхода Блока — и всё, что осталось от литературы в Петербурге. И только тут видно: как мало осталось.

Полная церковь Смоленского кладбища. Косой луч наверху в куполе, медленно спускающийся всё ниже. Какая-то неизвестная девушка пробирается через толпу — к гробу — целует желтую руку — уходит.

И наконец — под солнцем, по узким аллеям — несем то чужое, тяжелое, что осталось от Блока. И молча — так же, как молчал Блок эти годы — молча Блока глотает земля.

1921 год

Федор Сологуб

Дело было в кабинете генерала Бетрищева. Именно там, Павел Иванович Чичиков сказал: «Ты полюби нас черненькими, а беленькими нас всякий полюбит». И поднесено это было с такой ловкостью и так внушительно, что генерал Бетрищев поверил, что это — аксиома. Но попробуйте перенести ее из плоского Чичиковского мира, из мира мертвых душ, в мир, где горят трагические души — и вы увидите, что это общепризнанная аксиома окажется перевернутой на голову, вы увидите, что полюбить черненькой или серенькой любовью дано всякому (из Чичиковых), и лишь немногим под силу трудный путь иной любви. Одним из этих немногих — Федор Сологуб.

Помню, однажды летом 1920 г. мы ехали с Блоком в трамвае по Литейному и, стоя в тряске, держась за ремни, говорили. Блок сказал: «Сейчас Россию я люблю ненавидящей любовью — это, пожалуй, самое подходящее определение». Да, это Блоковское определение — ненавидящая любовь — самое подходящее и для той любви, которою болен Сологуб. Молния вспыхивает только тогда, когда один из полюсов заряжен положительно, другой отрицательно. Эта любовь как молния: на одном полюсе ее — непременно минус, непримиримый, острый.

Блок мне вспомнился не случайно: Сологуб и Блок — одного ордена, в обоих — если напряженно в них вслушаться — звучит один и тот же обертон, оба, сквозь ревы и визги жизни, непрестанно слышат один и тот же голос: Прекрасной Дамы. И пусть Блок зовет ее Незнакомкой, а Сологуб — Дульцинеей, она — одна, и ни тот, ни другой никогда не примирится с тем, чтобы дама — стала Дарьей, просто — Дарьей, аппетитно позевывающей за ужином в папильотках и в капоте. Дарья или Альдонса (это всё равно: у нее тысячи

имен; нет только одного: *Дульцинея*) — дебела и румяна, она — женщина не плохая, она — не черная, нет, черненькая; может быть, серая; больше: может быть, даже почти белая. И любой из Чичиковых, любой из Санхо-Панс с восторгом примут ее — потому что они мудры, они знают, что и на солнце есть пятна, они знают, что принять человека и жизнь со «всячинкой», с «почти», полюбить их черненькими или серенькими — куда практичней, проще, удобней, благоразумней. А чудак Дон-Кихот и чудак Сологуб тотчас же уйдут от Альдонсы — потому что в них есть какой-то реактив, который улавливает, если в вино Альдонсы-жизни брошен хотя бы один миллиграмм «всячинки», одна только капля «почти». И бокал с таким вином Дон-Кихот и Сологуб — выплеснут за окно. Не потому, что они не *любят* вина жизни, а потому, что они его *любят* больше, чем кто-нибудь, потому что они слишком *любят* его: они хотят или чистейшее — или никакого, или всё — или ничего. И этим определяется путь тех, кому послан прекрасный мучительный дар непримиримой любви.

Путь этот — трагический путь Агасфера, путь в Дамаск Сологубовского рыцаря Ромуальда из Турени, путь тех вечно несытых душ, о которых поют в чистый четверг на страстной. Пусть розы, пальмы, фонтаны, купола встреченного в пустыне города тысячам скажут, что это и есть Дамаск — Дон-Кихот, и Сологуб, и его рыцарь Ромуальд уйдут из Дамаска дальше, им идти в пустыне без конца, пока они не лягут там костьми. Великий и тяжкий их рок в том, что их не удовлетворит никакой достигнутый Дамаск: всякое достижение, всякое воплощение убивает для них настоящий Дамаск, для них нет ничего страшнее оседлости, стен. Именно здесь их полярность с миллионами Чичиковых и Санхо-Панс, как бы в жизни они не назывались. Чичиковы могут жить только в стенах, в прочном, решенном, найденном, в отвеченном,

рыцарь Ромуальд и Сологуб могут жить только тогда, когда впереди есть еще ненайденное, нерешенное. Чичиковым страшнее всего бесконечность; для Сологуба, для романтика, в неистовом восторге от того, что заблудившийся в софизмах Эйнштейн вычислил, что вселенная — конечна и радиус ее равен стольким-то миллиардам верст; если бы Сологуб не знал, что это только софизм, он не мог бы жить в этой вселенной, она была бы тесна для него: в ней — всё равно когда — можно дойти до конца.

Я всё время ставил рядом эти два имени: Дон-Кихот Ламанчский и Федор Сологуб. Это делалось часто, с тех пор как Сологуб вышел на турнир со щитом, на котором сам же написал имя своей дамы: Дульцинея. И всё-таки ошибся Сологуб, ошибся я, ошиблись все. Параллельность линий Дон-Кихота и Сологуба — только кажущаяся: в какой-то точке линии их пересекаются, чтобы затем разойтись в разные стороны. И угол расхождения этого так велик, что в конце своего пути Дон-Кихот перестает быть Дон-Кихотом. Многие слышали эти последние его слова: «Полноте, друзья мои, какой я рыцарь Ламанчский: нет, я просто — Алонсо Добрый». От Сологуба этих слов никто и никогда не услышит.

Если в любви Сологуба — цвет раскаленной добела молнии, вспыхивающей между двумя полюсами, спаивающей огнем плюс и минус, то в любви Дон-Кихота — цвет облака, стремящегося в бесконечную даль. Любовь Дон-Кихота — мягка и добродушна, он никого не убивал; любовь Сологуба — беспощадна, Сологуб убивает.

Но оружие, которым убивает Сологуб, — это тот самый стилет, что у средневековых рыцарей назывался «мизерикордия» (милосердие): им, из человеколюбия, прикалывали раненых на смерть. Именно так — из человеколюбия, мизерикордией — закалывает Сологуб всех своих любимых героев, чтобы избавить их от горечи открытия в Дульцинее

Альдонсы. В «Отравленном саду» — Юноша и Красавица, конечно, умирают, в первый раз обнявши друг друга. Конечно, умирает на пути в Дамаск рыцарь Ромуальд из Турени. И Вера — «Заклинательница змей» — в тот самый момент, когда ей остается всего один шаг до ее Дамаска, — несомненно должна умереть. И Сережа в рассказе «Звезды» — «бросается торопливо и радостно с темной земли к ясным звездам», — чтобы умереть. И лучезарная Рая является Мите — в рассказе «Утешение» — для того, чтобы сказать: «Не бойся», — когда Митя кидается вниз с четвертого этажа. Так у Сологуба неизменно с каждым из тех, кого он любит. Это — милосердная жестокость Сологубовской любви к человеку.

Но человек — человек только тогда, когда он в точности соответствует своему биологическому имени: когда он — homo erectus, когда он уже встал с четверенек и умеет смотреть вверх, в бесконечность. К тем, кто еще на четвереньках, кто еще роется пятачком в земле, к Санхо-Пансам — румяным, дебелым, удовлетворенным, конечным — к ним Сологуб немилосерден; их он казнит жизнью, они никогда у него не умирают, они не могут умереть. Посмотрите: на всем огромном протяжении «Мелкого беса» не умирает никто, там бессмертны. Всегда говорят о бессмертии великих людей, героев — это, конечно, ошибка: герой неразрывно связан с трагедией, со смертью; неистребимо-живуч, бессмертен — мещанин. И для него, бессмертного, у Сологуба уже не мизерикордия, а другое, немилосердное оружие: кнут.

Кнут еще мало оценен, как орудие человеческого прогресса. Действительнее кнута я не знаю средства, чтобы поднять человека с четверенек, чтобы человек перестал стоять на коленях перед чем и перед кем бы то ни было. Я говорю, конечно, не о кнутах, сплетенных из ремней, я говорю о кнутах, сплетенных из слов, о кнутах Гоголей, Свифтов, Мольеров, Франсов, о кнутах иронии, сарказма, сатиры. И таким кнутом

Сологуб владеет, может быть, еще лучше, чем стилетом мизерикордии. Прочтите две книги его сказочек — и вы увидите, что они еще также остры, как и двадцать лет назад. Прочтите «Мелкого беса» — и вы увидите, что Передонов обречен бессмертью, обречен вечно бродить по свету, писать доносы и «всех значительных в городе лиц уверять в своей благонадежности».

За цветами нужно ухаживать, чтобы они росли; плесень растет всюду сама. Мещанин — как плесень. Одно мгновение казалось, что он дотла сожжен революцией, но вот он уже снова, ухмыляясь, вылезает из-под теплого еще пепла — трусливый, ограниченный, тупой, самоуверенный, всезнающий. И нужно, чтобы над ним снова просвистел бич сатиры, нужен новый «Мелкий бес».

Патент на кнут не без основания историей записан на имя России, но только на кнут из ремней: ирония, сатира в русскую литературу привезены с Запада. И хотя для сатиры нет почвы более урожайной, чем наш чернозем — до сих пор у нас вызрело три-четыре полновес-колоса, и один из них, конечно, Сологуб. Причина этого отчасти в том, что в России Санхо-Пансы всегда были слишком слабонервны, чтобы у них хватало мужества спокойно слышать сатиру. Я не знаю, был ли когда отменен приказ Петра I: «За составление сатиры сочинитель ее будет подвергнут злейшим истязаниям». Но главное не здесь: просто русский писатель, за малыми исключениями, всегда был уже слишком по-русски добродушен и мягкотел. В этом Сологуб, к счастью, не русский: он умеет, когда надо, стать сталью, блестящей, беспощадной.

Европейское у Сологуба — не только в его сатире: весь его стиль закален европейским закалом и гнется по-стальному. Без малейших следов надлома или трещины он выдерживает стовосьмидесятиградусный перегиб от каменнейшего, тяжелейшего быта — в фантастику, от земли, пропитанной запа-

хом водки и щей — в землю Ойле. Тонкое и трудное искусство — к одной формуле привести и твердое и газообразное состояние литературного материала, и фантастику, и быт — давно уже известно европейским мастерам; из русских прозаиков секрет этого сплава по-настоящему, может быть, знают только двое: Гоголь и Сологуб.

Слово приручено Сологубом настолько, что он позволяет себе даже игру с этой опасной стихией, он сгибает традиционный прямой стиль русской прозы. В «Мелком бесе», в «Навьих чарах», во многих своих рассказах он намеренно смешивает крепчайшую вытяжку бытового языка с приподнятым и изысканным языком романтика; в «Ваньке-ключнике и паже Жеане» эти диссонансы заострены еще больше и осложняются очаровательной игрой намеренных анахронизмов; в «Сказочках» — новый уклон: игра гиперболированным фольклором. Всей своей прозой Сологуб круто сворачивает с наезженных путей натурализма — бытового, языкового, психологического. И в стилистических исканиях новейшей русской прозы, в ее борьбе с традициями натурализма, в ее попытках перекинуть какой-то мостик на Запад — во всем этом, если вглядеться внимательно, мы увидим тень Сологуба. С Сологуба начинается новая глава русской прозы.

Если бы вместе с остротой и утонченностью европейской Сологуб ассимилировал и механическую, опустошенную душу европейца, он не был бы тем Сологубом, который нам так близок. Но под строгим, выдержанным европейским платьем Сологуб сохранил безудержную русскую душу. Эта любовь, требующая всё или ничего, эта нелепая, неизлечимая, прекрасная болезнь — болезнь не только Сологуба, не только Дон-Кихота, не только Блока (Блок именно от этой болезни и умер) — это наша русская болезнь, morbus rossica. Этой именно болезнью больна лучшая часть нашей интеллигенции — и, к счастью, всегда будет больна. К счастью, потому,

что страна, в которой уже нет непримиримых, вечно неудовлетворенных, всегда беспокойных романтиков, в которой остались одни здоровые, одни Санхо-Пансы и Чичиковы — раньше или позже обречена захрапеть под стеганым одеялом мещанства. Быть может, только в огромном размахе русских степей, где будто еще недавно скакали не знающие никакой оседлости скифы, могла родиться эта русская болезнь. При всем своем внешнем европеизме Сологуб — от русских степей, по духу — он русский писатель куда больше, чем многие из его современников, например, Бальмонт или Брюсов. Жестокое время сотрет многих, но Сологуб — в русской литературе останется.

1924 г.

Чехов

Революцию часто сравнивают с метелью — с этой седой, буйной русской стихией. Попробуйте на утро после метельной ночи выйти в сад — вы не увидите уж ни одной знакомой тропинки, ни одного знакомого предмета. Всё белое, новое, всюду сугробы, и вы не знаете, что под сугробом: может быть, колодец, может быть, скамейка, может быть, куст жасмина. Так же замело все дороги, так же насыпало сугробов за эти десять лет русской метели. И под одним из сугробов оказался Чехов.

Поговорите о Чехове с кем-нибудь из читателей нового, последнего поколения. Вы чаще всего услышите: «Чехов? Нытье, пессимизм, лишние люди»... — «Чехов? Никакого отношения к новой литературе, к революции, общественности»... Это значит, что Чехова не знают, его перестали видеть, замело к нему все тропинки. И это значит, что пора взять лопату, разрыть сугроб и показать Чехова, показать его биографию. Не внешнюю его биографию — ею занимались довольно, а биографию его духа, линию его внутреннего развития.

«Как я буду лежать в могиле один, так в сущности, я и живу одиноким». Это — коротенькая, неизвестно к кому относящаяся, заметка из записной книжки Чехова, опубликованной после его смерти. И можно думать, что он написал это о себе: именно с ним было так, всю жизнь он прожил один. Приятелей у него было много, но друзей — таких, которым бы он настежь открыл двери в свою душу — таких друзей у него не было. Было в нем какое-то особое целомудрие, заставлявшее его тщательно прятать всё, что глубоко, по-настоящему волновало его. Оттого для Чехова трудно установить то, что я назвал «биографией духа». И лишь путем «косвенных улик», учитывая некоторые мало заметные события внешней его биографии, внимательно прислушиваясь к тому, что говорят действующие лица его произведений, — можно

увидеть, в чем была его вера и каковы были его общественные взгляды.

Бога церковного Чехов потерял еще в юности. Этому очень помогло то, что Антона Павловича (и его братьев) воспитывали «в страхе Божьем». Обязательное отбывание молитвенных повинностей оказало действие прямо противоположное тому, какого добивались родители. Позже, уже взрослым человеком, Чехов об этом писал так: «Религии теперь у меня нет. Когда, бывало, я и мои два брата среди церкви пели «Да исправится» — на нас все смотрели с умиленьем и завидовали моим родителям, мы же в это время чувствовали себя маленькими каторжниками».

Потерявши церковную религию, какую-то другую Чехов нашел еще не скоро: он долго жил безо всякого Бога, безо всякой веры. Первый период его литературной работы, вплоть до средины 80-х годов, прошел в том, что он «скакал, как молодой теленок, выпущенный на простор, смеялся сам, смешил других» (из писем Чехова). И только во второй половине 80-х годов происходит в нем резкий переворот, только тут он впервые серьезно задумывается над жизнью, над смыслом жизни, над смертью. Впервые в том, что он пишет, появляется острый привкус горечи, тоски, неудовлетворенности. Уже в «Счастье» и в «Степи» залитая солнцем ширь омрачается по временам, как тенью от крыльев летящей птицы — мыслью о смерти, и тогда «сущность жизни представляется отчаянной, ужасной». В «Скучной истории» эта легкая, мелькающая тень — вырастает уже в темную, безнадежную, давящую тучу.

И не только эту смерть увидел теперь Чехов: увидел он и другую, быть может, еще более мучительную, медленную смерть — увидел тысячи заживо погребенных в болоте пошлой и мелкой обыденной жизни. С искусством опытного врача, по тончайшим, почти неуловимым признакам откры-

вающего в пациенте смертельную болезнь, — отыскивает Чехов пошлость там, где на первый взгляд жизнь идет так, как будто, мирно и благополучно («Учитель словесности», «Попрыгунья», «Моя жизнь», «Ионыч», позже: «Невеста»). В «Черном монахе» — он определенно решает: смерть лучше обыденной тусклой жизни.

И если бы Чехов перестал писать в эти годы — правы были бы те, у которых при имени Чехова сразу же выскакивают кнопки с ярлыками: «пессимизм», «нытье», «лишние люди». Но в 90-х годах в линии внутреннего его развития мы видим новый поворот: именно в эти годы Чехов явно выходит из своего прежнего равнодушия к вопросам общественности. Тот Чехов, который за подписью «Чехонте» писал в разных «Будильниках» и «Стрекозах», не задумываясь начал работать в реакционном «Новом времени». Теперь Чехов уже говорит о нововременских публицистах, Буренине и Жителе: «Они мне просто гадки; по убеждениям своим я стою на 7375 верст от Жителя и Ко»; «После чтения Жителя, Буренина и прочих судей человечества у меня остается во рту вкус ржавчины, и день мой бывает испорчен» (письма); и затем Чехов оставляет, наконец, работу в «Новом времени».

Предпринятая Чеховым в 90–91 гг. поездка на Сахалин — не была путешествием за беллетристическим материалом: эта поездка была продиктована тоже мотивами общественного характера и книга Чехова «Сахалин», написанная после поездки, привела к совершенно реальным результатам — к целому ряду улучшений быта каторжников на Сахалине. Переселение Чехова в деревню, в Мелихово, было тоже вызвано не только — а может быть и не столько — болезнью Чехова, сколько другими причинами. «Если я врач, то мне нужны больные и больницы; если я литератор, то мне нужно жить среди народа, а не на Малой Дмитровке. Нужен хоть кусочек общественной и политической жизни», — так писал он в это

время одному из своих друзей. И, наконец, в 1902 году, после отмены выборов Горького в академики, Чехов вместе с Короленко, слагает с себя звание академика. Этим актом Чехов определенно записывает себя в ряды «неблагонадежных», становится уже вполне ясным, с кем бы он шел, если бы дожил до 1905 года.

В то же самое время в своих повестях и рассказах Чехов всё чаще затрагивает темы социального порядка. Это начинается с «Припадка», где он с небывалой остротой и резкостью ставит вопрос о проституции; в «Убийстве», «Мужиках», в «Овраге», — он по-новому подходит к вопросу о мужике; одно время увлекается толстовскими идеями («Моя жизнь»). Всё чаще он начинает задумываться вообще о несправедливости такого социального порядка, когда одни живут в нищете и невежестве, а другие — в богатстве. «Наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье... Между тем во всех домах и на улице — тишина, спокойствие; из живущих в городе — ни одного, который бы выкрикнул, громко возмутился... Протестует только одна немая статистика: столько-то с ума сошло; столько-то ведер выпито; столько-то детей погибло от недоедания... И такой порядок, очевидно, нужен; очевидно, счастливый чувствует себя хорошо только потому, что несчастные несут свое бремя молча»... Это из рассказа Чехова «Крыжовник». Герой другого рассказа «Дом с мезонином» намечает даже и путь к лечению социальных болезней: «Если бы мы все, городские и деревенские жители, все без исключения, согласились поделить между собой труд, который затрачивается человечеством на удовлетворение физических потребностей, то на каждого из нас, может быть, пришлось бы не более двух-трех часов в день. Представьте, что все мы, богатые и бедные, работаем только три часа в день, а остальное время у нас свободно... Все мы

сообща отдаем этот досуг наукам и искусствам. Как иногда мужики миром починяют дорогу, так и все мы сообща, миром, искали бы правды и смысла жизни, и — я уверен в этом — правда была бы открыта очень скоро, человек избавился бы от этого постоянного, мучительного, угнетающего страха смерти, и даже самой смерти».

Так Чехов писал в 1895 году. Какая разница с безнадежностью в «Степи», когда «сущность жизни» представлялась ему «отчаянной и ужасной». Сложным путем, глубоко заглянув в темный колодец человеческой души, полный грязи, — и там, где-то на самом дне Чехов нашел, наконец, свою веру. И эта вера оказалась верой в человека, в силу человеческого прогресса; и богом — оказался человек. Такие, как будто разные и такими разными путями — Чехов и Горький пришли к одинаковой вере. «Человек — вот правда. В этом все начала и концы. Всё в человеке, всё для человека», — писал Горький. «Человек должен сознавать себя выше львов, тигров, звезд, выше всего в природе, даже выше того, что непонятно и кажется чудесным...». «Мы — высшие существа, и если бы в самом деле познали всю силу человеческого гения — мы стали бы, как боги!» «Веровать в Бога нетрудно.

В него веровали и инквизиторы, и Бирон, и Аракчеев. Нет, вы в человека уверуйте», — писал Чехов. И чем ближе к концу жизни, тем крепче становится его вера в «великое, блестящее будущее» человека, в «царство вечной правды» («Черный монах»). «О, если бы поскорее наступила эта новая, ясная жизнь, когда можно будет прямо и смело смотреть в глаза своей судьбе, сознавать себя правым, веселым, свободным», — писал он уже совсем незадолго до смерти в 1903 году (рассказ «Невеста»).

Как и раньше, на всем, что он написал в последние годы, лежит тихий свет сумерек. Но эти сумерки уже не прежние: это не вечерние сумерки, следом за которыми — ночь; это

сумерки — предрассветные, и сквозь них — издали всё ярче заря.

Было бы грубой ошибкой сделать из сказанного вывод, что Чехов был писатель тенденциозный. От тенденции, от проповеди — он был дальше, чем кто-нибудь из русских писателей. «Тенденциозность имеет в своем основании неуменье людей возвышаться над частностями»... «Художник должен быть только беспристрастным свидетелем»... «Я не либерал, не консерватор, не постепеновец... Я хотел бы быть свободным художником». Такие мысли можно найти во многих его письмах. В жизни Чехов был врач, но в его повестях, рассказах и пьесах — нет ни одного политического рецепта; с полным правом он мог применить к себе слова Герцена: «Мы не врачи, мы — боль».

Чехов смотрел на жизнь без всяких очков — и именно это помогло ему стать подлинным писателем-*реалистом.* «Беспристрастным свидетелем» прошел он через конец 19-го и начала 20-го века, и для изучения русской жизни в эту эпоху всё написанное Чеховым — такой документ, как летопись Нестора — для изучения начала Руси.

Вот то, что открывается, если разрыть сугроб, наваленный за последние годы на Чехова. Открывается человек, глубоко взволнованный социальными вопросами; открывается писатель, социальные идеалы которого — те же самые, какими живет наша эпоха; открывается философия человекобожества, горячей веры в человека, той самой веры, какая двигает горы. И всё это сближает Чехова с последними метельными годами России, делает Чехова одним из предвестников этих лет.

Если хоть чуть-чуть внимательней вглядеться в Чехова, как в художника, мастера — то и здесь, конечно, мы найдем близкое родство с мастерством слова нашей эпохи.

В рассказах Чехова — всё реально, всё имеет меру и всё можно видеть и осязать, всё — на земле. Ничего фантастиче-

ского, ничего таинственного, ничего потустороннего — нет у него ни в одном рассказе. Если и появляется огнеглазый, пугающий мыслью о дьяволе пудель — то он, конечно, оказывается просто заблудившейся собакой приятеля (рассказ «Страх»); если и появляется призрак Черного монаха, то беседующий с призраком Коврин — всё время знает, что это только призрак, галлюцинация, болезнь. Для душевных движений, казалось бы, самых неуловимых, самых тонких — Чехов находит реалистический, с весом и мерой, образ: слушать пение красивой женщины — это «похоже на вкус холодной, спелой дыни» («Вся жизнь»); оскорбленное авторское самолюбие — это «ящик с посудой, которую распаковать легко, но уложить опять, как она была, невозможно» («Тяжелые люди»); вечная насмешка, ирония петербуржца — «точно щит у дикаря» («Рассказ неизвестного человека»); человека ожесточило презренье — он «заржавел» (там же).

И еще об одном говорят эти несколько наудачу взятых примеров: образы Чехова — оригинальны, смелы. «Волостной старшина и волостной писарь до такой степени пропитались неправдой, что самая кожа на лице у них была мошенническая» («В овраге»). «Лицо Пимфова раскисает еще больше, вот-вот растает от жары и потечет вниз за жилетку» («Мыслитель»), До Чехова — сказать так не рискнули бы. Тут Чехов выступает в роли новатора: он впервые начинает пользоваться приемами *импрессионизма.*

Новостью была и необычная, доведенная до крайних пределов сжатость и краткость рассказов Чехова. Он первый узаконил в русской литературе ту форму художественной прозы, которая на Западе давно уже существовала под именем *новелл.* Величайший мастер новеллы — Мопассан, несомненно, влиял на Чехова. Не даром Чехов так любил и так высоко ставил искусство Мопассана; не даром мечтал он о том, чтобы взять и перевести Мопассана «как следует».

Определенное и сознательное стремление создать новые литературные формы было у Чехова и в его пьесах, особенно последних — «Три сестры» и «Вишневый сад». Он намеренно отступал от общепринятых правил драматургии. По окончании «Чайки» он писал: «Пьесу я уже кончил. Начал ее форте, кончил пьяниссимо — вопреки всем правилам»... «Пишу пьесу... Страшно вру против условий сцены... Мало действия, пять пудов любви» — говорится в другом письме. Своими пьесами он дал образцы «психологической драмы», где обычно, внешние, сценические эффекты отсутствуют, где вся коллизия проходит под поверхностью жизни — в душе человека.

Новатор и большой художник, Чехов оказал несомненное влияние на целый ряд позднейших русских писателей. У Чехова учились Бунин, Шмелев, Тренев и другие писатели младшего поколения. Всё это одна группа, одно созвездие — реалистов.

По созвездиям моряки определяют курс; по литературным, объединяющих более или менее близких писателей, группам приходится определять курс в широком море русской литературы. Но чтобы найти созвездие, нужно сначала опереться глазом на какую-нибудь особенно яркую и крупную звезду. В созвездии писателей реалистов такая опора для глаза — Чехов.

И, конечно, от Чехова до современного нам нового реализма — прямая линия, кратчайшее расстояние.

1924 г.

Л. Андреев

Было это в 1906 году. Революция не была еще законной супругой, ревниво блюдущей свою законную монополию на любовь. Революция была юной, огнеглазой любовницей, — и я был влюблен в Революцию...

По воскресеньям через улицы Гельсингфорса торжественно, с музыкой, со знаменами, проходила Красная гвардия — знаменитый капитан Кок впереди. В парке Тэлэ, среди сосен, серых и красных гранитных глыб, под фаянсово-синим июльским небом — устраивались маневры и ученья. Шопотом говорили, что там, на этих притаившихся за зелеными бастионами Свеаборгских островках — готовится что-то. А солнце всё жарче, небо всё тяжелее, всё гуще синева, гроза всё ближе.

И вот однажды вечером газеты привезли телеграмму: «Дума разогнана». На утро в Рабочем доме — толкотня, лихорадка. Финские рабочие с трубочками. Русские студенты. Свеаборгский матрос — в штатском пальто, а из-под пальто наивно белеет белый вырез матросской куртки.

На крыльцо вышел Седой — весь спрессованный, крепкий, голова подернута инеем, — он слыл одним из участников декабрьских событий в Москве. Седой прочитал воззвание членов Думы и объявил:

— Завтра — митинг в парке Кайсаниэмэ. Будет выступать один из членов Думы и — Леонид Андреев.

Все связывали Леонида Андреева с «Мыслью», с «Василием Фивейским», но Леонид Андреев — и революция... это был совсем новый Андреевский лик: и вся русская колония повалила доставать билеты на митинг.

Душный день. На поляне — высокая деревянная, вся в цветах, эстрада. Тесная, плечом к плечу, толпа. Сзади, из-за деревьев, подымается темная, пятипалая рука — туча.

— Ах, Господи, пойдет дождь... И он не приедет. Как вы думаете: приедет? — воркует сзади.

Это — партийная девица. Подмышкой — сверток: может быть, прокламации. Голова всегда на бочок, и странные, разноцветные глаза: один зеленый (партийный), другой — голубенький (беспартийный). Беспартийным глазом она взволнованно поглядывает вверх, на тучу.

Но музыка уже играет. Толпа раздвигается как Чермное море, и в узком проходе среди тысяч глаз — двое: Леонид Андреев в своей черной рубашке, без шляпы, немного бледный, букет красных роз в руках, — и член Думы Михайличенко, приземистая, раскоряченная фигура, на шее — огромный хомут цветов.

Уж не помню почему — но только меня откомандировали «занимать» Андреева. Он сосредоточенно-рассеян, покусывает усы и, видимо, волнуется. Перед глазами, из-за чьих-то плеч, на цыпочках вытягивается разноглазая голова. Вот уже протолкалась, и впереди всех, и голубым, восторженным, умиленным глазом сияет прямо в лицо Андрееву, и куда бы ни обернулся, — всюду перед ним, к нему, как стрелка компаса.

— Кто это? — спрашивает на ухо.

— А так — девица партийная. Из обожающих.

Может быть, девица приметила брошенный на нее

Андреевым взгляд, не знаю. Но только — глядь уже дергает меня сзади и шепчет:

— Послушайте... Ради Бога... Познакомьте меня с Андреевым... Я не могу... Я должна пожать ему руку... Я должна...

Познакомил. Девица, вся пылая и вытягиваясь на цыпочках, восторженно лепетала что-то. На эстраде Михайличенко в своем хомуте разматывал неуклюжие, лошадиные, битюговые слова. Пятипалая туча покрыла солнце, брызнул теплый дождь. Андреев раскрыл зонтик и, рассеянно думая о чем-то своем, улыбался пылающей девице. Туча быстро свалилась. Опять всё ясно, хрустально, сине.

Подбежал кто-то.

— Леонид Николаевич, вам...

Андреев немножко рассеянно оглядывался: куда девать мокрый зонтик? Нельзя с зонтиком на эстраду.

— Леонид Николаевич, ради Бога, дайте мне, я подержу ваш зонтик — ради Бога... — встрепенулась девица.

Андреев сунул ей зонтик. И вот над головами — бледное, взволнованное лицо, букет кроваво-красных роз. И в тишине — редкие, раздельные слова:

— Падают, как капли, секунды. И с каждой секундой — голова в короне всё ближе к плахе. Через день, через три дня, через неделю — капнет последняя, и, громыхая, покатится по ступеням корона и за ней — голова...

Дальше — не помню. Помню одно: тогда это казалось очень значительным, и красивым, и заражало. После каждых двух-трех фраз Андреев останавливался, переводчик, тоже редко и раздельно, невольно подражая в интонациях Андрееву, переводил его речь по-фински. И это торжественное, медленное чередование медленных слов — напоминало пасхальную обедню: священник и дьякон читают евангелие стих за стихом, один по-гречески, другой по-славянски...

Кончил. Долгая овация. Жадной, тесной кучкой осадили его внизу, у эстрады. Вытянутые через плечи головы, настороженные уши — ловят и прячут какие-то обрывки слов. Наконец, он отбился, выбрался.

— Не люблю, когда так много глаз, — сказал он. — Не знаешь, какие выбрать...

Он торопился сейчас же уйти. Протянул руку за зонтиком. Девица отступила на шаг, прижала зонтик к сердцу и, умоляюще глядя на Андреева беспартийным глазом, быстро-быстро заговорила:

— Леонид Николаевич, ради Бога... Оставьте мне зонтик... Ради Бога... Я буду его всегда — я буду его...

Андреев засмеялся, хитро поглядел на девицу:

— Ну, ладно, Бог с вами. Только смотрите: берегите.

— Леонид Николаевич... Неужели вы думаете — неужели я...

Через два шага, за деревьями, Андреев махнул рукой, захлебываясь от смеха:

— Не в том дело... Главное-то... Ведь зонтик-то не мой, а нашей гувернантки...

Заговорит о чем-нибудь другом, потом опять вспомнит про зонтик — махнет рукой захлебнется...

У выхода, прощаясь, он очень серьезно попросил меня:

— Только уж вы, пожалуйста, не говорите ей про зонтик. Зачем ей правду? Не надо...

И до сего дня я про зонтик честно молчал.

1922 г.

Встречи с Б. М. Кустодиевым

Озаглавить это, в сущности, надо было бы иначе: «Встречи с Борисом Михайловичем и Кустодиевым». Именно так — не с одним, а с двумя. Потому что я встретился с ними не в одно время и оба они — художник Кустодиев и человек Борис Михайлович — живут в моей памяти каждый отдельно.

С художником Кустодиевым я познакомился давно — это было не в Ленинграде, это было еще в Петербурге, на одной из выставок «Мира искусств». На этой выставке я вдруг зацепился за картину Кустодиева и никак не мог отойти от нее. Я стоял, стоял перед ней, я уже не только видел — я слышал ее, и те слова, какие мне слышались, я торопливо записывал в каталоге — скоро там были исписаны все поля. Не знаю названия этой картины, вспоминается только: зима, снег, деревья, сугробы, санки, румяное русское веселье — пестрая, кустодиевская Русь. Быть может, что сам я в те годы жил как раз этими же красками: тогда писалось мое «Уездное». Правда, Кустодиев видел Русь другими глазами, чем я — его глаза были куда ласковей и мягче моих, но Русь была одна, она соединяла нас — и встретиться раньше или позже нам было неизбежно.

Встреча эта, когда я узнал и полюбил не только Кустодиева, но и Бориса Михайловича — случилась нескоро, лет через десять, когда уже не было Петербурга, а был Петроград-Ленинград, когда пышная кустодиевская Русь лежала уже покойницей. О мертвой — теперь не хотелось говорить так, как можно было говорить о живой; лягать издохшего льва — эта легкая победа меня не прельщала. Так вышло, что Русь Кустодиева и моя — могли теперь уложиться на полотне, на бумаге в одних и тех же красках. Так вышло, что с художником Кустодиевым я встретился в общей нашей книге «Русь» — и это же было началом моего знакомства с человеком Борисом Михайловичем.

Осенью 22-го года издательство «Аквилон» прислало мне «русские типы» Кустодиева, — чтобы я о них написал статью. О чем же писать? О живописной технике Кустодиева? Об этом лучше меня напишут другие. Статьи я не стал писать, я сделал иначе: просто разложил перед собою всех этих кустодиевских красавиц, извозчиков, купцов, трактирщиков, монахинь — я смотрел на них так же, как когда-то на его картину на выставке — и сама собой написалась та повесть («Русь»), какая вошла в книгу «Русь».

Повесть была кончена — и через день-два из «Аквилона» мне позвонили, что Кустодиев просит вечером заехать к нему. Это «вечером» я понял по-петербургски, попал к Борису Михайловичу поздно, часов в 10 — и тут для меня в первый раз открылась книга его жития. Иного слова, чем «житие», я не могу подобрать, если говорить о его жизни в эти последние годы.

Маленькая комнатка — спальня, и у стены справа в кровати — Борис Михайлович. Эта кровать здесь не случайная вещь, я ее хорошо помню: от изголовья к ногам, на высоте, так, аршина с небольшим, был протянут шест — мне было непонятно, зачем это. На столике возле кровати лежала моя рукопись, Борис Михайлович хотел показать мне какие-то места в тексте, протянул руку — и вдруг я увидел: он приподнялся на локте, схватился за шест и, стиснув зубы, стиснув боль — нагнул вперед голову, как будто защищая ее от какого-то удара сзади. Этот жест — я видел потом много раз, я позже привык к этому, как мы ко всему привыкаем, но тогда — я помню: мне было стыдно, что я — здоровый, а он, ухватившись за шест, корчится от боли, что вот я сейчас встану и пойду, а он — встать не может. От этого стыда я уже не мог слушать, не понимал, что говорил Борис Михайлович о нашей книге — и поскорее ушел...

С собой я унес впечатление: какой усталый, слабый, измученный болью человек.

Через несколько дней я опять был здесь — чтобы на этот раз увидеть: какой бодрости, какой замечательной силы духа человек.

Меня провели в мастерскую. День был морозный, яркий, от солнца или от кустодиевских картин в мастерской было весело: на стенах розовели пышные тела, горели золотом кресты, стлались зеленые летние травы — всё было полно радостью, кровью, соком. А человек, который напоил соками, заставил жить все эти полотна, сидел (возле узаконенной в те годы буржуйки) в кресле на колесах, с закутанными мертвыми ногами и говорил, подшучивая над собой: «Ноги — что... предмет роскоши. А вот рука начинает побаливать — это уж обидно»...

Многое нам раскрывается только в противопоставлениях, только в контрастах. И только в этот день, когда я впервые увидел в одной комнате, рядом, художника и его картины, рядом, художника и человека — я понял: какую творческую волю надо иметь в себе, чтобы, сидя вот так в кресле и стискивая зубы от боли, написать все эти картины. Я понял: человек Борис Михайлович — сильнее, крепче любого из нас. И еще: его жизнь — это «житие», а сам он — подвижник, такой же, каких в старое время знала его любимая Русь. С той только разницей, что его подвиг был не во имя спасения души, а во имя искусства. Илларион-

Затворник, Афанасий-Сидящий, Нил-Столбенский-Сидящий, и вот в наши дни — еще один «затворник» и «сидящий». Но этот затворник не проклинал землю, тело, радость жизни, а славил их своими красками.

* * *

Как известно из всех Четий-Миней, всякому настоящему затворнику и подвижнику по временам являлись бесы и соблазняли его. На мою долю выпало стать таким бесом для

Бориса Михайловича — и последствием соблазна была единственная появившаяся в печати серия эротических рисунков Кустодиева — иллюстраций к моему рассказу «О том как исцелен был отрок Еразм». Это книга, выпущенная издательством «Петрополис», в Берлине, была второй нашей совместной работой с Борисом Михайловичем.

Задача для художника здесь была очень трудная. Речь шла, конечно, не о примитивной, откровенной эротике, вроде известных работ Сомова: нужно было в иллюстрациях дать то, что текст давал только между строк, только в намеках, в образах. И эта как будто неразрешимая задача была решена Кустодиевым с удивительным изяществом, с удивительным тактом — и добавлю еще одно: с большим чувством юмора.

Как сумел Кустодиев сохранить в себе это чувство, как сумел невредимым пронести через свое житие — я не знаю. И еще больше, чем у художника Кустодиева, это было у человека, Бориса Михайловича: он любил шутку, острые слова, смех. Он смеялся иногда так молодо и весело, что становилось завидно нам, здоровым, сидевшим за одним столом с ним[1].

Веселым я видел Бориса Михайловича не раз, я часто видел его усталым, больным — но я никогда не видел его унылым, никогда не видел, чтобы у него опускались руки. Причина, может быть, в том, что эти руки были вечно заняты, на столике, приделанном к его креслу, перед ним всегда

---

[1] Я представляю себе, например, как бы он смеялся, если бы ему удалось прочесть напечатанную в «Известиях» статью московского критика Фриче, где Фриче пишет о Кустодиеве и обо мне: Фриче противопоставляет добродетельного Кустодиева недобродетельному мне, в невинности своей совершенно не подозревая, что Кустодиев делал рисунки к моему рассказу «О том, как исцелен был отрок Еразм», что «Русь» написана, как текст к картинам Кустодиева.

Мне жаль, что Борису Михайловичу не пришлось лишний раз в жизни хорошо посмеяться.

лежала какая-нибудь работа. И, помню, он часто говорил, что работа — для него самое лучшее лекарство.

Но иногда работа становилась для него не лекарством, а болезнью — болезнью не человека Бориса Михайловича, а художника Кустодиева. «Делаю всё какие-то полузаказы, тошнотворные, стараюсь собрать деньги на поездку, денег не платят»... — писал он мне летом 26-го года. А тогда — в 23-м, в 24-м году — от этой тошнотворной болезни он страдал еще сильнее. Чтобы жить, есть, топить буржуйку — приходилось откладывать свою, настоящую работу и приниматься за эти «полузаказы». Я видел, как у него в таких случаях вдруг начинали ломаться карандаши, пропадать резинки, всё не ладилось, всё раздражало. Помню, однажды, при мне ему принесли обложку, сделанную им по заказу издательства «Земля и фабрика», рисунок оказался неподходящим «к идеологическому заданию», его нужно было скомпановать заново. В тот день, единственный раз за все годы нашего знакомства, я видел, как Кустодиеву изменило обычное его умение владеть собой — я видел Кустодиева по-настоящему рассерженным.

* * *

В начале зимы 23-го года Борис Михайлович захотел сделать мой портрет — и недели две подряд я приходил к нему почти каждое утро. В мастерской еще была настоянная за ночь тишина, потрескивала печь, за окном — в Введенской церкви — звонил колокол. Борис Михайлович протягивал руку по-особенному, осторожно, ковшиком: рука побаливала, он ее берег. Поздоровавшись, он, чтобы согреть руку, сейчас же прятал ее за пазуху, и вдруг неожиданно вытаскивал оттуда одного котенка, другого: животных он очень любил. Потом, ловко орудуя колесами своего кресла, он выбирал нужное положение, брал карандаш. Губы у него еще

посмеивались, еще кончали что-то говорить, но глаза тотчас же менялись, они становились острыми, как у охотника, взявшего ружье на прицел. Сначала он работал, обыкновенно, молча, и только потом, когда — как он называл это «карандашом разогревался», мы начинали разговор.

Кажется, позже мне уже никогда не удавалось говорить с ним так, как говорилось этими зимними утрами. Говорили обо всем: о людях, о книгах, о странах, о театре, о России, о большевиках. Иногда удавалось вспомнить и рассказать что-нибудь смешное — тогда он бросал карандаш и хохотал — согнувшись, чтобы не было больно от смеха. Но чаще всего или он мне рассказывал о своих прежних путешествиях, или я ему — о своих. Для христианских подвижников, обреченных жить в целомудрии, соблазн, естественно, принимал форму женщины; для Кустодиева, обреченного жить в четырех стенах, соблазн, естественно, воплощался в путешествии. Подчас он начинал мечтать вслух: «Эх, попасть бы еще раз в жизни куда-нибудь... В Париж... — нет, лучше в Лондон, и чтобы сидеть где-нибудь наверху, на десятиэтажной крыше, чтобы оттуда всё было видно»... От многолетнего затворничества, от хронического зрительного недоедания — у него был настоящий глазной голод.

Как-то я пришел к Борису Михайловичу и увидел его кресло на совсем непривычном месте: в углу у окна. Слегка перегнувшись, он всё посматривал на улицу и не торопился, как обычно, сесть за работу. Я спросил, в чем дело. «А сегодня — поздняя обедня, сейчас будут выходить из церкви, надо посмотреть», — объяснил он мне. И я понял: для его изголодавшихся глаз это было уже богатой пищей.

Откуда же, при такой бедности внешних впечатлений, брал Кустодиев весь пестрый, богатый материал своих картин? Очевидно, зрительная память у него была необычайная, где-то в недрах ее хранились еще полные амбары всяких запасов — и запасы эти были неисчерпаемы.

* * *

В эти недели, когда делался портрет, изо дня в день развертывались передо мною страницы кустодиевского жития — и всё яснее становилось мне, какая огромная сила духа у этого человека.

По моим впечатлениям, этой зимой Борис Михайлович чувствовал себя хуже, чем когда-нибудь. Особенно его мучили судороги. К его креслу был приделан столик со съемной фанерной крышкой — и один раз случилось так, что подброшенные судорогой ноги столкнули эту крышку, посыпались краски, карандаши. С тех пор во время работы приходилось привязывать ноги ремнями к креслу. Боли от этого, конечно, не становились легче.

Помню, не один раз я видел, как вдруг странно менялось у Бориса Михайловича лицо: резко краснела правая половина, а левая оставалась бледной. И затем — всё тот же знакомый жест: втянутая в плечи, нагнутая вперед голова — как будто он чувствовал сзади себя занесенную для удара чью-то руку.

Видеть это было физически больно. Но сколько раз я ни предлагал Борису Михайловичу бросить работу и хоть ненадолго отдохнуть — он никогда не соглашался. Каким-то невероятным усилием воли он преодолевал боль и продолжал рисовать — то, что ему хотелось, свое, настоящее, и то что было нужно, для того, чтобы жить, есть, топить печку.

Было одно, что пугало его и о чем ему было жутко подумать: это боли в правой руке. Только раз или два, помню, он сказал мне, что теперь ему иногда трудно держать в руке карандаш или кисть. Это грозило ему потерей самого смысла его жизни, это было всё равно, что у христианского святого отнять веру в Бога.

Оставалось только одно: попробовать операцию (это была уже третья по счету) — и Борис Михайлович уехал в Москву.

Сложнейшую эту операцию — удаление опухоли в позвоночнике — делал известный немецкий хирург Ферстер, тот самый, какой лечил Ленина. Операция длилась четыре с половиной часа, наркоз был только местный, последние два часа он уже не действовал. Какое нечеловеческое терпение нужно было, чтобы вынести это!

Желание жить и работать было так велико, что Борис Михайлович вынес — и мог еще несколько лет продолжать свой подвиг. После операции я увидел его повеселевшим, мучительные судороги теперь прекратились. Однажды он даже сказал, что как будто в ногах возвращается чувствительность. Но больше об этом никогда уже не говорилось. После операции стало только немного легче, но житие не превратилось в жизнь...

* * *

Зима 24–25 года связала меня с Кустодиевым еще ближе: в эту зиму появилось на свет новое наше общее детище — спектакль «Блохи» — в Художественном Театре (2-м) в Москве.

Театру — и это понятно — хотелось иметь художника под рукой, в Москве. Попробовали Крымова, но то, что он сделал — не понравилось. А репетиции были уже в полном ходу, уже пора было делать декорации. Однажды утром с режиссером «Блохи» — Диким — мы сидели вдвоем в пустом, темном фойе и говорили... — нет, не говорили, а молчали об этом. У обоих на языке вертелось одно и то же имя: Кустодиев, и оба разом сказали его вслух. Послали Кустодиеву телеграмму и получили от него ответ, что он согласен и уже приступает к работе.

Работал он над «Блохой» с большим увлечением. Да это и понятно: здесь во всю силу могли загореться краски его любимой Руси. И думаю, не ошибусь, если скажу, что это была одна из самых удачных — может быть, даже самая удачная — его театральная работа.

Опять каждые два-три дня я приезжал к Борису Михайловичу, он показывал уже сделанное, мы выдумывали новые подробности, новые забавные трюки. Работать с ним было настоящим удовольствием. В большом, законченном мастере — в нем совершенно не было мелочного самолюбия, он охотно выслушивал, что ему говорилось, и не раз бывало — менял уже сделанное. Ему хотелось, чтобы вышел по-настоящему хороший спектакль — и он, не жалея труда, делал для этого всё, что мог.

Скоро эскизы его декораций были готовы, отправлены в Москву, и через день оттуда было получено восторженное письмо Дикого. Теперь театр был уверен в успехе спектакля.

От напряженной работы над «Блохой» Кустодиеву всё время приходилось отрываться для выполнения разных скучных заказов — обложек, иллюстраций. Он чувствовал себя очень усталым, но тем не менее решил непременно ехать в Москву к премьере «Блохи» — и числа 7–8 февраля был уже там. Поселили его в самом театре, в комнате правления — рядом с фойе. Помню, с какой особенной нежностью относились к нему все актеры. В комнату правления началось паломничество: приходил то один, то другой, то несколько вместе. А работа над спектаклем — уже совсем лихорадочная — перед генеральной — шла своим чередом, и этой лихорадкой заражался Борис Михайлович. В пустой, темный зал, освещенный только лампочкой за режиссерским столиком, вкатывалось его кресло и становилось в проходе, Борис Михайлович сам проверял монтировку, свет, гримы, костюмы...

И, наконец, это же кресло Бориса Михайловича — уже в ярко-освещенном зале. Декорации каждого акта встречаются аплодисментами. Театр победил — большую долю этой победы, конечно, нужно отнести на счет Кустодиева.

Ценнее всего, мне кажется, что в этой постановке Кустодиев победил не только публику, но и самого себя. Это была

едва ли не первая его крупная работа, где он совершенно отошел от обычной своей реалистической манеры и показал себя большим мастером в совершенно, как будто, для него неожиданной области — в гротеске. Но и в этой области он оставался верен своей неизменной теме — Руси.

* * *

Весной 24-го года поднялся вопрос о постановке «Блохи» в бывшем Александрийском театре. Казалось, что если и здесь художником спектакля будет Кустодиев — вся постановка выйдет слишком похожей на московскую. Попробовали иметь дело с другими художниками, сначала один, потом другой сделали эскизы и макеты к. «Блохе», но всё выходило не то.

Как «Блоха», с которой он так сжился и которую так любил, пойдет без него — этого Борис Михайлович представить не мог. «А я всё-таки ее еще раз сделаю, по-новому — пускай хоть для себя», — говорил он мне. И действительно сделал новые эскизы декораций и костюмов. Кустодиев в них, конечно, остался Кустодиевым, но богатая его фантазия сумела найти другое — и не менее удачное — разрешение задачи.

Эскизы эти были осуществлены в ленинградской постановке «Блохи» в Большом Драматическом театре (зима 1926–1927 года).

После ленинградской премьеры «Блохи» шуточным обществом «Физико-Геоцентрическая Ассоциация» — в сокращении «Фига» — устроен был — блошиный вечер! Для этого вечера мною написан был пародийный рассказ «Житие блохи»: туда попал и автор пьесы, и художник ее, и актеры, и критики. Борис Михайлович прочитал «Житие» и шутя пригрозил мне: «Ну, ладно: я вам за это отомщу — будете помнить».

Когда я в следующий раз увидел Кустодиева, он уже начал «мстить»: он показал мне два первых своих рисунка к «Житию

блохи». Насмешливо-благочестивые, рисунки эти были сделаны в той же манере — старой деревянной русской гравюры — как иллюстрации к «Еразму», но были еще изящней, острее, легче, лаконичней. Так вышло, может быть, потому, что Кустодиев делал это весело, для себя, играючи.

Из задуманных — сколько помню — двенадцати рисунков, он сделал только семь: «отомстить» до конца он не успел...

Ленинградская постановка «Блохи» и книжка «Житие блохи» — это были уже последние совместные работы с Кустодиевым.

* * *

Еще раз мне пришлось близко подойти к Борису Михайловичу летом 26-го года.

Как только за окном, на высохшей мостовой, по-весеннему застучали колеса — Борис Михайлович, по обыкновению, начал мечтать о путешествиях. И, по обыкновению — ни для каких дальних путешествий не было денег. «Куда бы, куда бы это поехать, чтоб и капиталов хватило — и чтобы это была не петербургская дача, а настоящее?» — спрашивал он меня.

Это лето я собирался проводить у себя на родине — в самом черноземном нутре России — в городишке Лебедянь, Тамбовской губернии. Я предложил поехать туда и Кустодиеву, по правде говоря, без всякой надежды, что из этого выйдет что-нибудь, кроме разговора, потому что добраться туда было нелегко: в поезде две ночи, одна — в жестком вагоне. Но когда я стал рассказывать о ржаных полях, о горе, уставленной церквами, об увешенных наливными яблоками садах — Борис Михайлович вдруг загорелся и решил непременно всё это увидеть.

Я уехал в Лебедянь раньше. Борис Михайлович с семьей попал туда только месяца через полтора — в начале августа.

К приезду для него была уже найдена квартира — две комнаты с балконом, в белом одноэтажном домике, окнами на уличку, густо заросшую травой. Перед балконом ходил привязанный к колышку белолобый теленок, важно переваливались гуси. В базарные дни, распугивая гусей, тарахтели телеги, шли пешком пестропаневые бабы из пригородных сел. Одним концом уличка упиралась в голубую, наклоненную, как пизанская башня, колокольню елизаветинских времен, а другим — в бескрайние поля. Это было «настоящее», это была — Русь.

Я жил на соседней улице — в пяти минутах от квартиры Кустодиевых. Каждый день или я с женой приходили к Борису Михайловичу, или его в кресле привозили к нам в сад, или Кустодиевы и мы отправлялись на берег Дона, на выгон, в поле. И тут я видел, с какой жадностью Борис Михайлович пожирал всё изголодавшимися глазами, как он радовался далям, радуге, лицам, летнему дождю, румяному яблоку.

В том саду, где я жил, этим летом фрукты были особенно хороши. Часто мы прибрегали для Бориса Михайловича ветку яблок, потом подвозили его в кресле — и он сам рвал яблоки с дерева. «Вот, вот этого мне и хотелось — чтобы самому рвать», — говорил он. И, хрустя яблоком, набрасывал этюды: ему очень нравился вид сверху, из сада, на другой берег Дона.

Я редко видел раньше Бориса Михайловича таким веселым, разговорчивым, шутливым — каким он был этот месяц. Но к концу августа погода как-то испортилась, захолодало, пошли дожди, Борис Михайлович начал жаловаться, что зябнет — и скоро уехал к себе, в Ленинград. Зимой я увиделся там с ним уже на репетициях «Блохи» в Большом Драматическом театре. А когда опять настало лето — Бориса Михайловича уже не было.

* * *

Так замкнулся круг моих встреч с Кустодиевым: от книги «Русь» — до этой живой Руси: так вышло, что с ней, любимой его Русью, он провел последнее лето своей жизни. Это было неслучайно: Русь — в сущности, единственная тема всех его работ, он ей не изменил, и она не изменила ему — и не изменит.

Уже после смерти Кустодиева мне случилось говорить о нем с одним из больших наших художников. Мой собеседник признался мне: «Ведь вот при жизни я, пожалуй, не очень даже любил работы Бориса Михайловича. А теперь, когда он умер — вижу, как его не хватает и вижу, что его место — некому занять, и так оно останется незанятым никем».

Он был прав. Потому что Кустодиев был единственный, неповторимый художник — и единственным было его удивительное, подвижническое житие.

1927 г.

Андрей Белый

Склоненная над письменным столом голова, прикрытая темной бархатной шапочкой, окаймленная ореолом легких, летучих, седых волос. На столе раскрыты толстые тома атомической физики, теории вероятностей... Кто это? Профессор математики?

Но странно: математик читает свои лекции... в петербургском Доме искусств. Быстрые, летящие движения рук, вычеркивающих в воздухе какие-то кривые. Вы вслушиваетесь — и оказывается, что это — кривые подъемы и падения гласных, это — блестящая лекция по теории стиха.

Новый ракурс: этот человек — с долотом и молотком в руках, на подмостках в полутемном куполе какого-то храма, он выдалбливает узор капителя. Храм этот — знаменитый «Гётеанум» в Базеле, над постройкой которого работали преданнейшие адепты антропософии.

И после тишины Гётеанума — вдруг неистовый гвалт берлинского кафе, из горла трубы, из саксофона взвизгивая летят бесенята джаза. Человек, который строил антропософский храм, в сбившемся набок галстуке, с растерянной улыбкой — танцует фокстрот...

Математика, поэзия, антропософия, фокстрот — это несколько наиболее острых углов, из которых складывается причудливый облик Андрея Белого, одного из оригинальнейших русских писателей, только что закончившего свой земной путь: в синий, снежный январский день он умер в Москве.

То, что он писал, было также причудливо и необычно, как его жизнь. Поэтому, уже не говоря о его многочисленных теоретических работах, даже его романы оставались чтением преимущественно интеллектуальной элиты. Это был «писатель для писателей» прежде всего, мэтр, изобретатель, изобретениями которого пользовались многие из русских

романистов более молодых поколений. Ни одна из многочисленных антологий современной русской литературы, выходящих за последнее время на разных европейских языках, не обходится без упоминания об Андрее Белом.

Но здесь опять один из тех парадоксов, которыми полна вся его человеческая и литературная биография: книги этого мэтра, теоретика целой литературной школы — остаются непереведенными, они живут только в русском своем воплощении. Я не знаю, впрочем, можно ли, оставаясь точным, назвать их написанными по-русски: настолько необычен синтаксис Белого, настолько полон неологизмов его словарь. Язык его книг — это язык Белого, совершенно также, как язык «Улисса» не английский, но язык Джойса.

И еще парадокс. Этот типичнейший русский писатель, прямой потомок Гоголя и Достоевского, оказался в русской литературе проводником чисто французских влияний: Белый был одним из основателей и единственным серьезным теоретиком школы русского символизма. При всем своеобразии этого литературного направления, очень тесно переплетающегося с религиозными исканиями русской интеллигенции, связь его с французским символизмом — с именами Маллармэ, Бодлэра, Гюисманса — совершенно бесспорна. Одного этого уже достаточно, чтобы остановить внимание французского читателя, и особенно читателя литературного, на оригинальной фигуре Андрея Белого.

Отрывистые, пересекающиеся линии, которыми здесь набросан был контур его портрета, продиктованы стилем самой личности этого человека, от которого всегда оставалось впечатление стремительности, полета, лихорадочности. Для тех, чей глаз привык к линиям более академическим, к датам и именам, ниже дается несколько дополнений к этому контуру.

Две таких как будто несхожих, но по существу родственных стихий — математика и музыка — определили юность Белого.

Первая из них была у него в крови: он был сыном известного русского профессора математики и изучал математику в том самом московском университете, где читал лекции его отец. Может быть, там же читал бы лекции и Андрей Белый, если бы однажды он не почувствовал эстетики формул совершенно по-новому: математика для него *зазвучала* (так он сам рассказывал об этом), она материализовалась в музыку. И, казалось, эта муза окончательно повела его за собой, когда неожиданно из вчерашнего математика и музыканта Андрея Бугаева (настоящее его имя) родился поэт Андрей Белый. Первая же книга его стихов ввела его в тогдашние передовые литературные круги, сблизила его с Блоком, Брюсовым, Мережковским.

Это было начало 20-го века, годы близкие к 905-му, когда огромное, заржавевшее тела России сдвинулось с привычной в течении веков орбиты, когда искание нового началось во всех слоях русского общества. Белый был сыном этой эпохи, одной из тех, родственных героям Достоевского, беспокойных русских натур, которые никогда не удовлетворяются достигнутым. Быть модным поэтом, даже одним из вождей новой литературной школы — для него скоро оказалось мало: он искал для себя ответов на самые мучительные «вечные» вопросы. Он искал их всюду: на заседаниях петербургского «религиозно-философского общества»; в прокуренных студенческих комнатах, где спорили всю ночь до утра; в молельнях русских сектантов и на конспиративных собраниях социалистов; в чайных и в трактирах, где под выкрики подвыпивших извозчиков вел тихую беседу какой-нибудь русский странник с крестом на посохе...

Этот пестрый вихрь уже не вмещался в скупые строки стихов — и Белый перешел к роману. В эти годы были написаны две наиболее известных его книги: «Серебряный голубь» и «Петербург». Первый роман вводит читателя в жуткую атмосферу жизни хлыстовской секты, куда попадает рафиниро-

ванный интеллигент, поэт, погибающий в столкновении с темной силой русской деревни. Как позже писал сам Белый, в этом романе им «был увиден Распутин в начальной стадии» (Распутин, как известно, вышел из хлыстовской среды). Во втором романе царский Петербург показан Белым, как город, уже обреченный на гибель, но еще прекрасный предсмертной, призрачной красотой. Один из властителей этого Петербурга, сенатор Аблеухов, приговорен к смерти революционерами, с которыми связан его сын, студент: на этой острой коллизии построен сюжет романа. В этой книге, лучшей из всего, написанного Белым, Петербург впервые после Гоголя и Достоевского нашел своего настоящего художника.

Предреволюционные годы (1912–1916) Белый провел в беспокойных скитаниях по Африке и Европе. Встреча с главой антропософов д-ром Штейнером оказалась для Белого решающей. Но для него антропософия не была тихой гаванью, как для многих усталых душ — для него это был только порт отправления в бесконечный простор космической философии и новых художественных экспериментов. Самым любопытным из них был роман «Котик Летаев», едва ли не единственный в мировой литературе опыт художественного отражения антропософских идей. Экраном для этого отражения здесь взята детская психика, период первых проблесков сознания в ребенке, когда из мира призрачных воспоминаний о своем существовании до рождения, из мира четырех измерений — ребенок переходит к твердому, больно ранящему его, трехмерному миру.

В послереволюционной России, с ее новой религией материализма, антропософия была не ко двору — и в 1921 году Белый снова оказался заграницей. Для него наступило время «искушения в пустыне»: женщина, которую он любил, оставила его, чтобы быть около д-ра Штейнера, поэт остался один в каменной пустоте Берлина. С антропософских высот он бросился вниз — в фокстрот, в вино... Но не разбился, у него

хватило силы встать — и снова начать жить, вернувшись в Россию.

Волосы вокруг купола головы, прикрытого шапочкой, были у него теперь седые, но в нем был всё такой же полет, тот же юношеский пыл. Мне запомнился один петербургский вечер, когда Белый зашел ко мне «ненадолго»: он торопился, ему в этот вечер нужно было читать лекцию. Но вот разговор коснулся одной особенно близкой ему темы — о кризисе культуры, его глаза засветились, он приседал на пол и поднимался, иллюстрируя свою теорию «параллельных эпох», «спирального движения» человеческой истории, он говорил не останавливаясь, это была блестящая лекция, прочитанная перед одним слушателем: другие напрасно ждали его в аудитории в тот вечер, — только когда пробила полночь, увлекшийся Белый вдруг вспомнил, схватился за голову...

Лекция эта была главою его большого труда по философии истории, над которым он, не переставая, работал все последние годы. Как будто уже видя недалекий конец своего пути, в этой книге он торопился подвести итоги всех своих беспокойных интеллектуальных скитаний. Работа эта, сколько знаю, осталась незаконченной.

Таким же подведением итогов были и другие его последние книги: том мемуаров «На рубеже двух столетий», романы «Москва» и «Маски». Здесь уже нет четырехмерного, фантастического мира «Котика Летаева» и «Петербурга»; эти романы построены на реальном, частью автобиографическом, материале из жизни московской интеллигенции в переломную эпоху начала 20-го века. Взятый автором явно сатирический ракурс был уступкой духу времени, требовавшему развенчания прошлого. Но неутомимые формальные искания Белого, на этот раз больше всего в области лексической, продолжались и в этих последних романах; он до конца остался «русским Джойсом».

М. Горький

Они жили вместе — Горький и Пешков. Судьба кровно, неразрывно связала их. Они были очень похожи друг на друга и всё-таки не совсем одинаковы. Иногда случалось, что они спорили и ссорились друг с другом, потом снова мирились и шли в жизни рядом. Их пути разошлись только недавно: в июне 1936 года Алексей Пешков умер, Максим Горький остался жить. Человек с самым обычным лицом русского мастерового и со скромным именем «Пешков» был тот самый, кто выбрал для себя псевдоним «Горький».

Я знал обоих. Но я не вижу надобности говорить о писателе Горьком, о котором лучше всего говорят его книги. Мне хочется вспомнить здесь о человеке с большим сердцем и с большой биографией.

Есть много замечательных писателей без биографии, которые проходят через жизнь только в качестве гениальных наблюдателей. Таков был, например, современник Горького и один из тончайших мастеров русского слова Антон Чехов. Горький никогда не мог оставаться только зрителем, он всегда вмешивался в самую гущу событий, он хотел действовать. Он был заряжен такой энергией, которой было тесно на страницах книг: она выливалась в жизнь. Сама его жизнь — это книга, это увлекательный роман.

Необычайно живописны и, я бы сказал, символичны декорации, в которых развертывается начало этого романа.

На высоком берегу реки — зубчатые стены древнего Кремля, золотые кресты и купола многочисленных церквей. Ниже, у воды — бесконечные склады, амбары, пристани, магазины: здесь каждое лето шумела знаменитая русская ярмарка, где происходили гомерические кутежи и делались миллионы, где с длиннополыми сюртуками русских купцов смешивались азиатские халаты. И наконец, на другом

берегу — кусок Европы — лес фабричных труб, огненные жерла домен, железные корпуса кораблей.

Этот город, где жили рядом Россия 16 и 20 века — Нижний Новгород, родина Горького. Река, на берегу которой он вырос — это Волга, родившая легендарных русских бунтарей Разина и Пугачева, Волга, о которой сложено столько песен русскими бурлаками. Горький прежде всего связан с Волгой: его дед был здесь бурлаком.

Это был тип русского американца, self made man: начавши жизнь бурлаком, он закончил ее владельцем трех кирпичных фабрик и нескольких домов. В доме этого скупого и сурового старика проходит детство Горького. Оно было очень коротким: в 8 лет мальчик был уже отдан в подмастерья к сапожнику, он был брошен в мутную реку жизни, из которой ему предоставлялось выплывать как ему угодно. Такова была система воспитания, выбранная его дедом.

Дальше идет головокружительная смена мест действия, приключений, профессий, роднящая Горького с Джеком Лондоном и, если угодно, даже с Франсуа Вийоном, перенесенным в 20-ый век и в русскую обстановку. Горький — помощник повара на корабле, Горький — продавец икон (какая ирония!), Горький — тряпичник, Горький — булочник, Горький — грузчик, Горький — рыбак. Волга, Каспийское море, Астрахань, Жигулевские горы, Моздокская степь, Казань. И позже: Дон, Украина, Бессарабия, Дунай, Черное море, Крым, Кубань, горы Кавказа. Всё это — пешком, в компании бездомных живописных бродяг, с ночевками в степи у костров, в заброшенных домах, под опрокинутыми лодками. Сколько происшествий, встреч, дружб, драк, ночных исповедей! Какой материал для будущего писателя и какая школа для будущего революционера!

Посвящение в орден революционеров он получил от русских студентов, для которых бунт в ту пору был такой же

священной традицией и непременной принадлежностью, как их голубая студенческая фуражка. Это «посвящение» произошло в Казани. Там же Горький встретился с одним профессиональным революционером. Затем следует глава классического «хождения в народ»: Горький уезжает в деревню и работает там в качестве продавца в бакалейной лавке. Но, разумеется, и «продавец», и «хозяин» — это были только конспиративные маски для того, чтобы вести пропаганду среди крестьян. Объект для пропаганды, очевидно, был выбран неудачно: в одну темную ночь крестьяне подожгли избу наших конспираторов, которые еле успели выскочить из огня. И может быть эта ночь положила начало антипатии Горького к русской деревне, к мужику и определила путь Горького к городу, к городскому пролетарию.

Через несколько лет этот романтический бродяга выпустил книгу рассказов. Пред изумленным читателем предстал не только до тех пор неведомый мир «босяков», но и целая система анархической философии этих пасынков общества. «Цеховой малярного цеха Алексей Пешков», как было записано у него в паспорте, превратился в Максима Горького. Он сразу стал одним из самых популярных писателей в России, особенно в левых кругах молодежи и интеллигенции.

Теперь, казалось бы, можно было забыть о рискованных авантюрах и спокойно пожинать лавры. Но беспокойная бурлацкая кровь была слишком горяча для этого: в год выхода книги писателя Горького революционер Пешков был арестован жандармами и отправлен «на место преступления», в Тифлис, где был заключен в Метехском замке. Заключение было непродолжительным, Горький был освобожден... для того, чтобы вскоре оказаться в Нижегородской тюрьме и оттуда быть высланным в глухую деревню.

При тогдашнем оппозиционном настроении русской интеллигенции эти злоключения Пешкова только помогли

необычайно быстрому росту славы Горького. В 30 с небольшим лет он был уже избран членом Императорской Академии Наук. Революционер, бывший босяк — член Императорской Академии? Это был неслыханный скандал. Выборы были аннулированы по приказу императора Николая II, положившего на докладе Академии свою резолюцию: «Более чем оригинально!».

Его Величеству нельзя отказать в известной предусмотрительности: через несколько лет, во время первой русской революции 1905 года, Горький оказался запертым в каземат знаменитой Петропавловской крепости. Запереть в каземат академика — это было бы, конечно, несколько неудобно.

Следующие главы жизненного романа Горького происходят уже заграницей. Он стал политическим эмигрантом, он был отрезан от России, от своей Волги, которую так любил. Он получил возможность вернуться на родину только незадолго до революции 1917 года.

* * *

Во время войны почти два года мне пришлось провести в Англии, куда я был командирован в качестве инженера, для постройки заказанных русским правительством ледоколов. В Петербург я вернулся только осенью 1917 года и тогда в первый раз встретился с Горьким. Так случилось, что с революцией и с Горьким я встретился одновременно. Поэтому в моей памяти образ Горького встает неизменно связанным с новой, послереволюционной Россией.

Маленькая белая комната — кабинет редактора журнала «Летопись». Осенний петербургский вечер. Где-то на улице постреливают. Аккомпанимент этот для редактора — видно, дело привычное и нисколько не мешает оживленному разговору.

Этот редактор — Горький, но тема разговора — отнюдь не литературная; вопрос о моем рассказе — это уже дело ре-

шенное, Горькому он нравится и уже сдан в набор. Но вот построенные мною ледоколы, и техника, и мои лекции по корабельной архитектуре... «Черт возьми! Ей-Богу, завидую вам. А я так и помру — по математике неграмотным. Обидно, очень обидно!»

Самоучка, за всю свою жизнь только полгода пробывший в начальной школе, Горький не переставал учиться всю жизнь и знал очень много. И к тому, что он не знал, у него было трогательное, какое-то детски-почтительное отношение. Эту черту мне приходилось наблюдать в нем много раз.

За окном выстрелы слышались ближе. Я невольно вспомнил вслух о налетах немецких цеппелинов и аэропланов на Англию, о способах, которые там применялись для борьбы с налетами. Опять что-то новое для Горького, то, чего он не знал — и что, конечно, должен был знать. Но в дверь уже не один раз заглядывала секретарша с письмами и гранками. «Слушайте, если вы можете подождать меня немного, мы пойдем ко мне обедать, а?» — предложил мне Горький.

Он жил в верхнем этаже огромного петербургского дома. Совсем недалеко, вправо, из окон видны серые стены и золотой шпиц Петропавловской крепости...

Хозяев было двое: Горький и его вторая жена, М. Ф. Андреева, бывшая актриса Московского Художественного театра. Но за столом сидело не менее десяти-двенадцати гостей. Иные, как я не без удивления узнал потом, жили «гостями» в доме Горького уже несколько лет — так, как это водилось в русских помещичьих домах.

Когда Горький имел дело с новым, чем-нибудь заинтересовавшим его человеком, он умел быть обворожительным, как женщина. Для этого ему нужно было немного: только начать рассказывать о каких-нибудь своих приключениях и встречах с людьми. Рассказчик он был превосходный, люди, о которых он говорил, оживали и садились с нами за стол, их

можно было видеть и слышать. Некоторых из этих людей я встретил позже в книге Горького — и мне показалось, что Пешков в тот вечер рассказал о них еще лучше, чем Горький в своей книге.

Недели через три или через месяц одиночные ружейные выстрелы, которые были аккомпанементом к моей первой встрече с Горьким, превратились в трескотню пулеметов и в глухие удары пушек: на улицах Петербурга шли бои, это была октябрьская революция. Огромный корабль России оторвало бурей от берега и понесло в неизвестность. Никто, вплоть до новых капитанов, не знал: разобьется ли корабль вдребезги или пристанет к какому-нибудь неведомому материку.

Однажды утром, сидя в заставленном книжными полками кабинете Горького, я рассказал ему о возникшей у меня в те дни идее фантастического романа. Место действия — стратоплан, совершающий междупланетное путешествие. Недалеко от цели путешествия — катастрофа, междупланетный корабль начинает стремительно падать. Но падать предстоит полтора года! Сначала мои герои — разумеется, в панике, но как они будут вести себя потом? «А хотите я вам скажу, как?» — Горький хитро пошевелил усами. — Через неделю они начнут очень спокойно бриться, сочинять книги и вообще действовать так, как будто им жить по крайней мере еще лет 20. И, ей-Богу, так и надо. Надо поверить, что мы не разобьемся, иначе — наше дело пропащее».

И он поверил.

* * *

Писатель Горький был принесен в жертву: на несколько лет он превратился в какого-то неофициального министра культуры, организатора общественных работ для выбитой из колеи, голодающей интеллигенции. Эти работы походили на сооружение Вавилонской башни, они были рассчитаны на

десятки лет: издательство «Всемирная литература» — для издания в русском переводе классиков всех времен и всех народов; «Комитет исторических пьес» — для театрализации ни больше — не меньше как всех главнейших событий мировой истории; «Дом искусств» — для объединения деятелей всех искусств; «Дом ученых» — для объединения всех ученых...

В столице, где тогда уже не было хлеба, света, трамваев, в атмосфере разрушения и катастрофы — эти затеи показались в лучшем смысле утопическими. Но Горький в них верил («надо верить») — и своей верой сумел заразить скептических петербуржцев: ученые академики, поэты, профессора, переводчики, драматурги — начали работать в созданных Горьким учреждениях, увлекаясь всё больше.

Я оказался в руководящих центрах трех или четырех из этих учреждений, где Горький всюду был неизменным президентом. Мне тогда приходилось встречаться с ним очень часто, и помню — я не раз с изумлением задавал себе вопрос: сколько часов в сутках у этого человека? Как у него, вечно покашливающего в прокуренные рыжие усы, наполовину съеденного туберкулезом, хватает сил на всё? Однажды я спросил его об этом. Он с таинственным видом подвел меня к буфету вынул темный флакончик и объяснил, что — это настой из чудодейственного китайского корня женьшень, привезенный ему одним поклонником из Манчжурии. Но не правильнее ли, что этим женьшенем была его вера?

И другое, что у меня осталось в памяти: это спокойствие, уверенность, с каким он председательствовал на собраниях профессоров и академиков. Постороннему никогда бы не пришло в голову, что этот человек, с такой легкостью цитирующий имена и хронологические даты (память у него была исключительная) — бывший босяк, самоучка. Единственное, что его отличало от остальных — это, мягко говоря, своеобразное произношение иностранных имен и слов: ни одного иностранного языка он не знал.

* * *

Одною из тогдашних затей Горького было издать 100 томов лучших, избранных произведений русских авторов, начиная от Чехова. Об этом, сравнительно скромном по масштабу предприятии, я упоминаю потому, что оно дало мне случай быть свидетелем очень любопытной ситуации: Горький в качестве критика... Горького.

Льстецов около Горького в ту пору было достаточно. Один из них, на заседании редакции «100 томов», начал восторженно перечислять произведения Горького, обильно поливая каждое соусом комплиментов. Горький смотрел вниз и сердито дергал усы. Когда оратор назвал его известное стихотворение в прозе «Песнь о буревестнике» — одну из его ранних вещей — Горький перебил говорившего: «Вы, вероятно, шутить изволите. Мне об этой вещи даже вспомнить неловко. Это — вещь очень слабая». Когда названо было несколько пьес Горького, и опять — с комплиментами, он снова вмешался: «Извините, господа, но этот автор, о котором вы говорите — драматург плохой: кроме одной пьесы «На дне» — всё остальное, по-моему, никуда не годится»...

Гораздо позже мне пришлось быть свидетелем другого случая — в этом же роде, но уже совершенно юмористического. В гостях у Горького был довольно развязный молодой автор из группы «пролетарских». Горький спросил его, что он сейчас пишет. Гость ответил, что начал было писать трехтомный роман, но теперь бросил: «В нашу динамическую эпоху трехтомные романы пишут только идиоты». Горький — совершенно хладнокровно: «Да, знаете... Вот, говорят, Горький тоже пишет третий том своего «Клима Самгина»...

Молодой автор готов был провалиться сквозь землю. Но за шуточным тоном у Горького слышалось болезненное сознание своей неудачи, какою был этот его последний огромный роман.

* * *

Едва ли не лучшей вещью из всего, написанного Горьким после революции, были его замечательные воспоминания о Льве Толстом. Для меня эта вещь особенно памятна потому, что она открыла мне какую-то дверь внутрь Горького, в те душевные апартаменты, в которые мы стыдимся пускать посторонних.

В Петербурге был устроен литературный вечер; «гвоздем» было выступление Горького, читавшего тогда еще не опубликованные воспоминания о Толстом. Высокий, худой, сутулый он стоял на эстраде; надетые для чтения очки сразу состарили его на десять лет. С моего места в первом ряду мне было видно каждое его движение. Когда читая, он стал подходить к концу своих воспоминаний, началось что-то очень странное: казалось, он перестал видеть через свои очки. Он стал запинаться, останавливаться. Потом сдернул очки, й тогда стало видно: у него лились слезы. Он всхлипнул вслух, пробормотал: «Простите...» и вышел из зала в соседнюю комнату. Это был не писатель и не старый революционер Горький, а просто человек, не смогший спокойно говорить о смерти другого человека.

Я знаю: человека-Горького с благодарностью вспоминают многие в России, и особенно в Петербурге. Не один десяток людей обязан ему жизнью и свободой.

Всем было хорошо известно, что Горький — в близкой дружбе с Лениным, что он хорошо знаком с другими главарями революции. И когда революция перешла к террору, последней апелляционной инстанцией, последней надеждой был Горький, жены и матери арестованных шли к нему. Он писал письма, ругался по телефону, в наиболее серьезных случаях сам ездил в Москву, к Ленину. Не раз случалось, что его заступничество кончалось неудачей. Как-то мне пришлось просить Горького за одного моего знакомого,

попавшего в ЧК. По возвращении из Москвы, сердито пыхтя папиросой, Горький рассказал, что за свое вмешательство получил от Ленина реприманд: «Пора бы, говорит, вам знать, что политика — вообще дело грязное, и лучше вам в эти истории не путаться».

Но Горький продолжал «путаться».

По моим впечатлениям, тогдашняя политика террора была одной из главных причин временной размолвки Горького с большевиками и его отъезда заграницу.

Случилось так, что незадолго до его отъезда я, возвращаясь из Москвы в Петербург, оказался в одном вагоне с Горьким. Была ночь, весь вагон уже спал. Вдвоем мы долго стояли в коридоре, смотрели на летевшие за черным окном искры и говорили. Шла речь о большом русском поэте Гумилеве, расстрелянном за несколько месяцев перед тем. Это был человек и политически, и литературно чужой Горькому, но тем не менее Горький сделал всё, чтобы спасти его. По словам Горького, ему уже удалось добиться в Москве обещания сохранить жизнь Гумилева, но петербургские власти как-то узнали об этом и поспешили немедленно привести приговор в исполнение. Я никогда не видел Горького в таком раздражении, как в эту ночь.

Года через полтора, в глухой русской деревне, где я проводил лето, мне попался номер провинциальной коммунистической газеты с жирным заголовком: «Горький умер!». Заголовок оказался трюком остряка-журналиста: в статье шла речь о «политической смерти» Горького, опубликовавшего тогда заграницей какой-то протест по поводу происходившего в Москве суда над социалистами-революционерами (русская партия, примыкающая к 2 Интернационалу).

Это был кульминационный пункт разлада Горького с большевиками. Но не только с ними, а и с самим собой, потому что, несомненно, кроме «Пешкова», человека с почти по-женски мягким сердцем, в нем жил большевик.

Когда от жестокого разрушения революция перешла к постройке нового, Горький вернулся в Россию. То, что вызвало его отъезд, — видимо было забыто. Когда я попытался заглянуть внутрь его и узнать, что теперь думает (вернее чувствует) «Пешков», я услышал ответ: «*У них* — очень большие цели. И это оправдывает для меня всё».

* * *

Недавно в статье о новых русских романах (в «Marianne»), упоминая о Горьком, я назвал его «Le pape de la Littérature sovietique». Курьезная опечатка типографии сделала из «pape» — «pope». По странной случайности эта опечатка почти повторила то, что Горький в шутку говорил о себе: он называл себя: «литературным протопопом».

Я думаю, этой шуткой Горький правильнее всего определил свое положение в советской литературе. Было, конечно, немало и таких авторов, которые являлись к Горькому, чтобы «поцеловать папскую туфлю». С такими благочестивыми паломниками Горький скучал и торопился их выпроводить. «Смотрит на меня, будто я — дурак в мундире с орденами», — сердито сказал он мне об одном таком посетителе. Но большинство писателей приходило к нему не как к человеку с литературными орденами, не как к литературному авторитету, а просто — как к человеку: не к «Горькому», а к «Пешкову».

На моих глазах возникла и выросла дружба Горького с группой молодых петербургских писателей, носившей название «Серапионовых братьев», с которой был очень близко связан и я. Группа эта родилась в петербургском «Доме искусств», где еще в периоды революции Горькому удалось организовать род литературного университета (я там был одним из лекторов). Когда из слушателей этого университета вышло несколько талантливых писателей, Горький чувствовал себя, как счастливый отец, он возился с ними, как

наседка с цыплятами. Очень трогательные отношения с ними сохранились у Горького и позже, когда «цыплята» выросли и стали чуть что не классиками новой советской прозы.

Чрезвычайно любопытно, что вся эта группа писателей в литературном отношении была «левее» Горького, она искала новой формы — и искала ее никак не в реализме Горького. Тем показательнее их отношение к Горькому: это была любовь именно к человеку.

Для этой группы как и для всех советских писателей не коммунистов, а только «попутчиков» — самым тяжелым периодом были годы 1927–1932. Советская литература попала под команду — иного выражения нельзя подобрать — организации «пролетарских писателей» (на языке советского кода — «РАПП»). Их главным талантом был партийный билет и чисто военная решительность. Эти энергичные молодые люди взяли на себя задачу немедленного «перевоспитания» всех прочих писателей. Ничего хорошего из этого, разумеется, не получилось. Одни из «воспитываемых» замолчали, в произведениях других стала слышна явная фальшь, резавшая даже невзыскательное ухо. Плодились цензурные анекдоты; среди «попутчиков» росло недовольство.

При встречах мне не раз приходилось говорить об этом с Горьким. Он молча курил, грыз усы. Потом останавливал меня: «Подождите. Эту историю я должен для себя записать».

Смысл этих «записей» стал мне ясен только гораздо позже, в 32-м году. В апреле этого года, неожиданно для всех, произошел подлинный литературный переворот: правительственным декретом деятельность «РАПП»'а была признана «препятствующей развитию советской литературы», организация эта была объявлена распущенной. Это не было неожиданностью только для Горького: я совершенно уверен, что этот акт был подготовлен именно им, и он действовал, как очень искусный дипломат.

Жил он в это время уже не в Петербурге, а в Москве. В городе в его распоряжение был предоставлен многим знакомый дом миллионера Рябушинского. Горький бывал здесь только наездами и большую часть времени проводил на даче, километров в 100 от Москвы. Там же по близости жил на даче и Сталин, который всё чаще стал заезжать к «соседу» Горькому. «Соседи», один — с неизменной трубкой, другой — с папиросой, уединялись и, за бутылкой вина, говорили о чем-то часами...

Я думаю, что не ошибусь, если скажу, что исправление многих «перегибов» в политике советского правительства и постепенное смягчение режима диктатуры — было результатом этих дружеских бесед. Эта роль Горького будет оценена только когда-нибудь впоследствии.

* * *

Не буду здесь рассказывать, как и почему, но я увидел, что мне лучше на время уехать заграницу. В те годы получить заграничный паспорт писателю с моей репутацией «еретика» было делом нелегким. Я обратился к посредничеству Горького. Он стал меня убеждать, чтобы я подождал до весны (1931 года). «Увидите — всё изменится». Весною ничего не изменилось. Тогда Горький, не очень охотно, согласился добыть для меня разрешение выехать заграницу.

Однажды секретарь Горького позвонил мне, что Горький просит меня быть у него вечером, к обеду, на даче. Я очень отчетливо помню этот необычайно жаркий день, грозу, тропический ливень в Москве. Сквозь водяную стену автомобиль Горького мчал нас, нескольких человек приглашенных в этот вечер к нему.

Обед был — «литературный», за столом сидело человек двадцать. Горький сначала сидел усталый, молчал. Все пили вино, а перед ним стоял бокал с водой, вино ему нельзя было

пить. Потом он взбунтовался, налил себе бокал вина, еще и еще, стал похож на прежнего Горького.

Гроза кончилась, я вышел на огромную каменную террасу дачи. Тотчас же вышел туда Горький и сказал мне: «Ваше дело с паспортом устроено. Но вы можете, если хотите, вернуть паспорт и не ехать». Я сказал, что поеду. Горький нахмурился и ушел в столовую, к гостям.

Было уже поздно. Часть гостей осталась ночевать на даче, часть уезжала в Москву, в числе их — я. Прощаясь, Горький сказал: «Когда же увидимся? Если не в Москве, так может быть в Италии? Если я там буду, вы ко мне туда приезжайте, непременно! Во всяком случае — до свидания, а?».

Это был последний раз, что я видел Горького.

* * *

Впрочем, еще одна, заочная, чисто литературная встреча моя с Горьким произошла совсем недавно. За месяц-полтора до его смерти одна кинематографическая фирма в Париже решила сделать по моему сценарию фильм из известной пьесы Горького «На дне». Горький был извещен об этом, от него был получен ответ, что он удовлетворен моим участием в работе, что он хотел бы ознакомиться с адаптацией его пьесы, что он ждет манускрипта.

Манускрипт для отсылки был уже приготовлен, но отправить его не пришлось: адресат выбыл — с земли.

1936 г.

Анатоль Франс (Некролог)

Если с какой-нибудь соседней планеты наблюдать развитие нашей культуры, то оттуда, из-за сотен миллионов миль, видны только самые высокие пики. И если там составлен атлас нашей культуры за последние четверть века, то, конечно, на карте России обозначена вершина: Лев Толстой, — на карте Франции вершина: Анатоль Франс. В этих двух именах не только духовные полюсы двух наций, но и полюсы двух культур: одной, отчаливающей в неизвестное от того берега, который именуется европейской цивилизацией, и другой, оставшийся жить на этом берегу. И от этих двух высоких имен ложатся тени на всё, что внизу, под ними: от Толстого — абсолют, пафос, вера (хотя бы это переламывалось в виде веры в разум); от Франса — релятивизм, ирония, скепсис.

В электронах, заряженных положительно и отрицательно, полярных друг другу, течет всё-таки одна и та же энергия. Одна и та же энергия революции и в этих двух полярностях — Толстого и Франса: оба великие еретики; многие книги обоих числятся в наиболее почетном для писателя каталоге: запрещенных книг.

И тем не менее полярность Толстого и Франса остается в силе: наши попытки ассимилировать Франса — только свидетельство вполне естественного, буйного аппетита молодости, накидывающегося иногда на мало-съедобное. Реактивом, который однажды особенно ясно показал полярность по отношению к нам Франса, для меня был Блок. Блок говорил, что не принимает Франса — «он какой-то не настоящий, всё у него ирония». «Не настоящий» Франс был для Блока потому, что Франс был настоящий — до конца — европейцем; потому что из двух возможных разрешений жизни Блоком, Россией, было выбрано трагическое, с ненавистью и любовью, не останавливающимися ни перед чем, Франсом —

ироническое, с релятивизмом и скепсисом, тоже не останавливающимися ни перед чем.

«Требуется недюжинная сила души, чтобы быть неверующим», — говорит господин Ларив дю-Мон в «Рубашке» Анатоля Франса, когда речь заходит о том, как трудно умирать. Г. Ларив дю-Мон прав. Но к этому следует прибавить, что требуется еще большая сила души, чтобы быть неверующим, скептиком, релятивистом — и всё-таки жить полной жизнью, всё-таки любить жизнь. Франс выдержал это испытание огнем — и даже не огнем, а еще страшнее: испытание холодом. Оставаясь скептиком до самого конца, он до самого конца нежно и молодо любил жизнь. «Ирония, которую я признаю, не жестока, она не смеется ни над любовью, ни над красотой: она учит нас смеяться над злыми и глупыми, которых без нее мы имели бы слабость ненавидеть». Так говорил о себе Франс.

Умер он глубоким стариком. Умер он совсем молодым: еще недавно, когда ему было уже за 70 лет, он подарил мировой литературе самую франсовскую, самую французскую, самую веселую, самую беспощадную, самую мудрую из своих вещей: «Восстание ангелов». И оттого его смерть ощущается не как естественный конец художника, завершившего свой путь, а как некое нарушение, противозаконность — так же, как ощущаем мы смерть молодых.

Герберт Уэллс

I

Самые кружевные, самые готические соборы построены всё-таки из камня; самые чудесные, самые нелепые сказки всякой страны — построены всё-таки из земли, деревьев, зверей этой страны. В лесных сказках — леший, лохматый и корявый, как сосна, и с гоготом, рожденный из лесного аукания; в степных — волшебный белый верблюд, летучий, как взвеянный вихрем песок; в полярных — кит-шаман и белый медведь с туловищем из мамонтовой кости. Но представьте себе страну, где единственная плодородная почва — асфальт, и на этой почве густые дебри только фабричных труб, стада зверей только одной породы — автомобили, и никакого весеннего благоухания — кроме бензина. Эта каменная, асфальтовая, железная, бензинная, механическая страна — называется сегодняшним XX столетия Лондоном, и, естественно, тут должны были вырасти свои железные, автомобильные лешие, свои механические, химические сказки. Такие городские сказки есть: они рассказаны Гербером Уэллсом. Это — его фантастические романы.

Город, нынешний огромный, лихорадочно-бегущий, полный рева, гула, жужжанья пропеллеров, проводов, колес, реклам — этот город у Уэллса всюду. Сегодняшний город с некоронованным его владыкой — механизмом, в виде явной или неявной функции — непременно входит в каждый из фантастических романов Уэллса, в уравнение из уэллсовских мифов, а эти мифы — именно логические уравнения.

С механизма, с машины — начал Уэллс: первый его роман — «Машина времени», и это — сегодняшний городской миф о ковре-самолете, а сказочные племена морлоков и элоев — это, конечно, экстерполированные, доведенные в своих

типичных чертах до уродливости, два враждующих класса нынешнего города. «Грядущее» — это сегодняшний город, показанный через чудовищно увеличивающий, иронический телескоп: тут всё несется со сказочной быстротой — машины, машины, машины, аэропланы, турбинные колеса, оглушительные граммофоны, мелькающие огненные рекламы. «Спящий пробуждается» — опять аэропланы, провода, прожектора, армии рабочих, синдикаты. «Война в воздухе» — снова аэропланы, тучи аэропланов, дирижаблей, стада дрэдноутов. «Борьба миров» — Лондон, лондонские поезда, автомобили, лондонские толпы, и этот выросший на асфальте типичнейший городской леший-марсианец, стальной, шарнирный, механический леший, с механической сиреной, чтобы можно было зазывать и гоготать, как подобает всякому исполняющему обязанности лешего. В «Освобожденном мире» — городской вариант сказки о разрыв-траве: но только разрыв-трава найдена не на поляне в ночь на Ивана-Купалу, а в химической лаборатории, и называется внутриатомной энергией. В «Человеке-невидимке» — снова химия: сегодняшняя, городская, химическая шапка-невидимка. Даже там, где Уэллс как будто изменит себе и уведет вас из города в лес, в поля, на ферму, — даже и там всё равно слышно гуденье машин и запах химических реакций. В «Первых людях на луне» — вы попадаете на уединенную ферму в Кенте, но оказывается — «в погребе стоят динамо-машины, в садовой беседке — газометр, и все надворные постройки обращены в мастерские и лаборатории». И точно так же институтом экспериментальной физиологии оказывается уединенная лесная избушка в «Пище богов». Как бы ни хотел уйти Уэллс от асфальта, — он всё-таки оказывается на асфальте, среди машин, в лаборатории. Сегодняшний, химико-механический, опутанный проводами город — основа Уэллса, и на этой основе выткан он весь, со всеми причудливыми и на первый взгляд парадоксальными, противоречивыми узорами.

Мотивы городских уэллсовских сказок — в сущности те же, что и всех других сказок: вы встретите у него и шапку-невидимку, и ковер-самолет, и разрыв-траву, и скатерть-самобранку, и драконов, и великанов, и гномов, и русалок, и людоедов. Но разница между его сказками и, скажем, нашими русскими — такая же, как между психологией пошехонца и лондонца: пошехонец садится под окошко и ждет, пока шапка-невидимка и ковер-самолет явятся к нему «по щучьему веленью»; лондонец на «щучье веленье» не надеется, надеется на себя — лондонец садится за чертежную доску, берет логарифмическую линейку и вычисляет ковер-самолет, лондонец идет в лабораторию, зажигает электрическую печь и изобретает разрыв-траву, пошехонец примиряется с тем, что его чудеса — за тридевять земель и в тридесятом царстве; лондонец хочет, чтобы чудеса были сегодня, сейчас же, здесь же. И потому для своих сказок он выбирает надежный путь: путь, вымощенный астрономическими, физическими, химическими формулами, путь, утрамбованный чугунными законами точных наук. Это звучит сперва очень парадоксально: точная наука и сказка, точность и фантастика. Но это так — и должно быть так. Ведь миф всегда, явно или неявно, связан с религией, а религия сегодняшнего города — это точная наука, и вот — естественная связь новейшего городского мифа, городской сказки с наукой. И я не знаю, есть ли такая крупная отрасль точных наук, которая не отразилась бы в фантастических романах Уэллса. Математика, астрономия, астрофизика, физика, химия, медицина, физиология, бактериология, механика, электротехника, авиация. Почти все сказки Уэллса построены на блестящих, неожиданнейших научных парадоксах; все мифы Уэллса — логичны, как математические уравнения. И оттого мы, сегодняшние, мы, скептики, так подчиняемся этой логической фантастике, оттого она так захватывает, оттого мы так верим ей.

Уэллс вводит читателя в атмосферу чуда, сказки — с необычным лукавством: осторожно, постепенно он ведет вас с одной логической ступеньки на другую. Переходы со ступеньки на ступеньку совсем незаметны; вы, ничего не подозревая, доверчиво переступаете, подымаетесь всё выше... Вдруг — оглянулись вниз, ахнули — но уже поздно: уж поверили в то, что по заглавию казалось абсолютно невозможным, совершенно нелепым.

Возьмите наудачу любую из фантазий Уэллса: «Человек-невидимка». Какой абсурд! Как нас, людей XX века, заставить поверить в такую детскую сказку, как человек-невидимка?

Но позвольте: что такое невидимость? Невидимость — не больше как самое простое, самое реальное явление, подчиняющееся физическим законам — законам оптики, и зависит невидимость от способности поглощать или отражать световые лучи. Кусок стекла — прозрачен; тот же кусок стекла в воде — невидим. А если истолочь стекло в порошок, — порошок будет белого цвета, порошок будет непрозрачен, будет видим очень отчетливо. Стало быть, одно и то же вещество может быть и видимым и невидимым: всё зависит от состояния его поверхности. Вы скажете: да, но человек — живое вещество. Но что же из этого? В морях живут морские звезды — почти прозрачные, и некоторые морские личинки — совершенно прозрачные. Вы скажете: да, но то — какие-то личинки, а то — человек, это две вещи разные. А знаете ли вы, что теперь в медицине для учебных целей уже пользуются совершенно или частично прозрачными анатомическими препаратами человеческого тела? Я назову вам даже изобретателя этих препаратов: немец, проф. Шпальтегольц. А раз мы можем сделать прозрачной одну руку, — мы можем сделать прозрачными и две руки, а если две руки, — то и всё тело. И если этой прозрачности удалось добиться на мертвом человеке, — может быть удастся добиться и на живом? Ведь

прозрачность, видимость — и живой организм — понятия, вовсе не исключающие одно другое, это мы уже видели. А следовательно... И вы уже думаете: «А что ж, пожалуй, и в самом деле»... — вы уже опутаны, вы уже прицеплены к стальному логическому паровозу, и он увлечет вас по рельсам фантастики туда, куда заблагорассудится Уэллсу.

Точно так же заставит вас Уэллс поверить в «Остров д-ра Моро» — ученого хирурга, искусными операциями превращающего зверей в людей; заставит поверить в спящего, проснувшегося через 100 лет; заставит поверить в «кэйворит» — вещество, заслоняющее от земного притяжения, и в то, что на кэйворитовом аппарате — это уже ясно — можно отлично прокатиться на луну; заставит поверить в изобретение «Гераклеофорбии», питание которой до гигантских размеров увеличивает рост человека, растений и животных; заставит поверить в возможность путешествия не только в пространстве, но и во времени; заставит поверить в войну с марсианами, в вышедшую из моря на курортный пляж сирену, в страну слепых, в новейший ускоритель, в приключение м-ра Платнера с четвертым измерением; заставит поверить, что любая из его фантазий — вовсе не фантазия, а действительность, если не сегодняшнего, то завтрашнего дня.

Да и как, правда, в наше время — время самых невероятных, самых неправдоподобных научных чудес — как можно в наше время сказать: то или это невозможно? Тридцать лет назад смеялись бы над человеком, который бы всерьез стал говорить о том, что можно перелететь из Лондона в Париж, из Парижа в Рим, из Нью-Йорка в Австралию. Тридцать лет назад можно было только в сказке читать о том, о чем мы сегодня читаем в газетах: о беспроволочном телефоне, о том, что в Лондоне говорят в какую-то трубку, а в Нью-Йорке слышно каждое слово. Тридцать лет назад никто не поверил бы, что можно видеть через непрозрачные

предметы, а сегодня любой школьник знает о рентгеновских лучах. И кто знает, может быть, еще через 30 лет — через десять — через пять — мы так же равнодушно будем смотреть на машину, отправляющуюся на луну, как теперь смотрим на аэроплан, чернеющий в небе чуть заметной точкой.

Уэллсовская фантастика — это фантастика, может быть, только для сегодня, а завтра она уже станет бытом. Мы можем сказать это с тем большим основанием, что многие из фантазий Уэллса — уже воплотились, потому что у Уэллса есть странный дар видеть будущее сквозь непрозрачную завесу нынешнего дня. Впрочем это неверно: странного здесь не более, чем в дифференциальном уравнении, позволяющем нам заранее сказать, куда упадет выпущенный с такой-то скоростью снаряд; странного здесь не более, чем в прозорливости астронома, предсказывающего, что затмение солнца будет такого-то числа, в таком-то часу. Здесь не мистика, а логика, но только логика более дерзкая, более дальнобойная, чем обычно.

Перенесемся в старый Лондон — в Лондон лет 25 назад. Как будто недавно, но эти 25 лет — век: на высоких козлах сзади — важные, в цилиндрах, с длинными бичами кучера. Цокая по камню копытами, громыхают конные омнибусы. В небе лениво помахивает крыльями галка, в небе — никаких туч: благословенное царствование Виктории, в мире всё прочно осело и твердеет, твердеет, твердеет, никогда больше не будет никаких войн, революций, катастроф... И только, может быть, один Уэллс сквозь всё это тихое и мирное житие уже тогда видел сегодняшний буйный, сумасшедше-стремительный день...

В ту пору, когда еще еле ползли первые автомобили, когда они существовали для того только, чтобы потешать уличных мальчишек, — Уэллс в книге «Прозрения» уже точно описывал теперешнюю быстро мчащуюся лондонскую улицу

полную такси, автобусов, моторных грузовиков, — улицу, где увидеть лошадь так же мало шансов, как на нынешней российской улице — увидеть господина в цилиндре.

И в небе — Уэллс видел совсем другое. Об аэропланах тогда мечтали только разве самые отпетые фантасты. Где-то в Америке по рельсам еще неуклюже разбегался предок теперешнего аэроплана — машина Хирама Максима. А Уэллс в романе «Спящий пробуждается» уже слышал высоко в небе жужжание аэропланов, пассажирских и боевых, уже видел бои аэропланных эскадрилий, рассеяные повсюду аэропланные пристани.

Это было в 1893 году. А в 1908 году, когда еще никому не приходило в голову всерьез говорить об европейской войне, — он в безоблачном, как будто, небе уже разглядел небывалые, чудовищные грозовые тучи. В этом году он написал свою «Войну в воздухе». Вот несколько строк оттуда — и сколько в них пророческого:

«Воздушные корабли носились всюду, бросая бомбы... А внизу происходили экономические катастрофы; голодающее, безработное население восставало... Целые округи и города, вследствие затруднений в транспорте съестных припасов, были переполнены голодающими... Это вызывало правительственные кризисы и осадное положение; временные правительства, советы и революционные комитеты, и все эти организации ставили своей задачей всё снова вооружать и вооружать население... Деньги исчезли, запрятанные в погребах, ямах, стенах домов и всевозможных тайниках. Остались только обесцененные бумажки. Вместе с исчезновением денег — настал конец торговле и промышленности. Экономический мир зашатался и пал мертвым, как будто в жилах живого существа внезапно свернулась кровь... Все организованные правительства в мире рассыпались, как фарфоровые чашки от удара палкой... Те, кто пережил эти ужасы, были охвачены смертельной апатией... Это было всемирное разложение».

И среди всего этого грохота рухнувшей старой цивилизации — такие нам знакомые детали: воздушные бои, аэропланы, цеппелины, ночные налеты, паника, потушенные огни, изрезанное прожекторами небо, постепенное исчезновение книг, газет, вместо газет — нелепые, противоречивые слухи; и в конце — одичавшие, в холодных, темных, развалившихся домах люди, все свои силы тратящие на первобытную борьбу с голодом и холодом... Всё это рассказано человеком, как будто уже пережившим наше время. В 1908 году роман был фантастическим — теперь он стал бытовым.

Образ грядущей мировой войны и связанного с ней небывалого мирового переворота, очевидно, неотступно преследовал Уэллса, потому что к этой теме он возвращается не раз. Вот чудесная его сказка «Борьба миров» — 1898 год. Если прочитать ее теперь, после мировой войны и революции — сколько знакомых голосов услышим мы из-под сказочных масок. Вот сражение с марсианами. Марсиане опередили человека в технике — и их снаряды, «ударившись о землю, разбивались и выпускали целые тучи тяжелого, черного дыма, который сначала подымался кверху густым облаком, а потом падал и медленно расползался кругом по земле. И одно прикосновение этой ползучей струи, одно вдыхание этого газа — приносило смерть всему живому».

Откуда это? Из фантастического романа, написанного 20 лет назад, или из какой-нибудь газеты 1915—1916 года, когда немцы впервые пустили в ход свои удушливые газы?

И снова мировая война — в романе «В дни кометы» — и предсказание, что эта война закончится коренным переворотом в человеческой психологии, закончится братским объединением людей. И опять мировая война — последняя война — в романе «Освобожденный мир». Тут в точности намечена даже комбинация воюющих держав: центральные европейские державы напали на Славянскую Федерацию, а Франция и Англия — выступили в защиту этой Федерации.

В романе «Освобожденный мир» вся самопожирающая сила старой цивилизации дана в одном сжатом, концентрированном символе — атомической энергии. Это — та энергия, которая со страшной силой сковывает в одно целое атомы вещества, та энергия, которая из стальной атомической пудры делает крепчайшую сталь, та энергия, которая медленно освобождается при таинственном переходе радия в другие элементы.

Уэллсу видится, что с атомической энергией случилось то же, что с аэропланами: овладев атомической энергией, человек использовал ее не только — или, вернее, не столько — для созидательных, сколько для разрушительных целей. Во время всесветной войны, описываемой в романе «Освобожденный мир», атомические бомбы истребили целые города, страны — истребили самоё старую цивилизацию. И на развалинах ее — начинает строиться новая, на новых началах.

Всё дело строительства берет в свои руки Всемирный Конгресс и создает единое Всемирное Государство. Конгресс упраздняет парламентаризм в его старой форме парламентов отдельных для каждого государства — и после краткого периода самочинной организационной работы, объявляет всемирные выборы в единый мировой правительственный орган. Конгресс вводит единую для всего мира монетную единицу, вырабатывает единый всемирный язык, поднимает уровень развития отсталого земледельческого класса и самое земледелие преобразует на коллективных началах. Конгресс освобождает мир от экономического гнета и вместе с тем в полной мере «обеспечивает свободу запроса, свободу критики, свободу передвижения». Конгресс сам же постепенно сводит свою власть на-нет. И водворяется свободный, безвластный строй, наступает эпоха, в фантастической уэллсовской всемирной истории, именуемая «эпохой цветения»: подавляющее большинство граждан — это художники всех

видов, подавляющее большинство населения занято высочайшей областью человеческой деятельности — искусством.

И, наконец, в 1922 году, когда народы Европы стали понемногу залечивать жестокие раны после мировой войны, Уэллс ведет за собой читателя в счастливую страну Утопии, где люди — братья: один из последних его романов — «Люди как боги».

Во всех пророчествах Уэллса читатель, вероятно, уже успел нащупать еще одну черту уэллсовской фантастики — черту, неразрывно связанную с городом, этой каменной почвой, в которой все корни Уэллса. Ведь сегодняшний городской человек непременно zoon politican — животное социальное; отсюда — почти без исключений — социальный элемент, вплетающийся во всякую из фантазий Уэллса. Какую бы сказку он ни рассказывал, как бы она, на первый взгляд, ни казалась далекой от социальных вопросов, — к этим вопросам читатель будет неминуемо приведен.

Ну, вот хотя бы «Первые люди на луне» — как будто уже чего дальше от земли и от всего, что творится на земле? Вы несетесь вместе с героями романа на кэйворитовом аппарате, высаживаетесь на луне, путешествуете в лунных долинах, спускаетесь в лунные пещеры... И вдруг, к изумлению, видите, что и на луне всё те же наши земные социальные болезни. То же самое деление на классы господствующие и подчиненные, но рабочие здесь уже превратились в каких-то горбатых пауков, и на безработное время их просто усыпляют и складывают в лунных пещерах, как дрова, пока опять не понадобятся.

На «Машине времени» мы умчались вместе с автором на 80.000 лет вперед — и опять вы находите там же наши два мира: подземный — мир рабочих, и надземный — мир праздных людей. И тот, и другой класс выродились: одни — от тяжкой работы, другие — от тяжкого безделья. И

классовая борьба приобрела жестокие, звериные формы. В 80.000 году выродившиеся потомки угнетенных классов просто — по-звериному — пожирают своих «буржуев». В уродливых образах жестокого зеркала уэллсовской фантазии — мы опять узнаем себя, наше время, последствия всё тех же болезней старой европейской цивилизации.

«Спящий» проспал двести лет, проснулся — и что же? Опять всё тот же, сегодняшний город, сегодняшний общественный строй, только в десятки раз глубже пропасть между белыми и черными — и рабочие, под предводительством пробудившегося «спящего», восстают против капитала. Раскрываем «Грядущее» — самый острый, самый иронический из уэллсовских гротесков, — снова великолепная пародия на современную цивилизацию. И, наконец, «Война в воздухе» и «Освобожденный мир» — это детальный анализ эпохи, предшествовавшей всемирной войне, эпохи, когда миллиарды тратились на дрэдноуты, цеппелины, пушки, эпохи, когда в подвалах дворца старой цивилизации накопились горы пироксилина, а наверху люди — как это теперь ни странно — спокойнейшим образом жили, работали, веселились — над пироксилином. С убедительностью необычайной показывает Уэллс, что мировая война — только естественный вывод из всего силлогизма старой цивилизации; громче, чем где-нибудь, в этих романах Уэллс зовет людей опомниться, пока еще не поздно, зовет их вспомнить что они не англичане, французы, немцы, а люди, зовет их перестроить жизнь на новых принципах.

Принципы эти до сих пор не были названы. Но читатель уже, несомненно, услышал это еще несказанное вслух: принципы эти, конечно, социалистические, Уэллс, конечно, социалист. Это бесспорно. Но если какая-нибудь партия вздумала приложить Уэллса, как печать к своей программе, — это было бы то же самое, что Толстым или Розановым утверждать православие.

Я ни в каком случае не хочу сравнивать Уэллса с Толстым, масштабы их, как художников, — конечно, совершенно неодинаковы, но всё же Уэллс прежде всего — художник. А художник — более или менее крупный — творит для себя свой особенный мир, со своими особенными законами — творит по своему образу и подобию, а не по чужому. И оттого художника трудно уложить в уже созданный, семидневный, отвердевший мир: он выскочит из параграфов, он будет еретиком.

Уэллс, повторяю, прежде всего — художник, и оттого у него всё свое, и оттого его социализм — это социализм свой, уэллсовский. В его автобиографии мы читаем:

> «Я всегда был социалистом, но социалистом не по Марксу... Для меня социализм не есть стратегия или борьба классов: я вижу в нем план переустройства человеческой жизни с целью замены беспорядка — порядком».

Цель переустройства — ввести в жизнь начало организующее — рацио — разум. И потому особенно крупную роль в этом переустройстве Уэллс отводит классу «способных людей» и прежде всего образованным, ученым техникам. Эту теорию он выдвигает в своих «Прозрениях». Еще более любопытную — и, надо добавить, более еретическую окраску — эта мысль приобретает в его «Новой Утопии», где руководителями новой жизни являются «самураи», где новый мир предстает нам в виде общества, построенного до известной степени на аристократических началах, руководимого духовной аристократией.

Есть еще одна особенность в уэллсовском социализме — особенность, может быть, скорее национальная, чем личная. Социализм для Уэллса, несомненно, путь к излечению рака, въевшегося в организм старого мира. Но медицина знает два пути для борьбы с этой болезнью: один путь — это нож, хи-

ргия, другой путь — более медленный — терапия. Уэллс предпочитает этот последний путь. Вот опять несколько строк из его автобиографии:

«Мы, англичане, парадоксальный народ, — одновременно и прогрессивный, и страшно консервативный; мы вечно изменяемся, но без всякого драматизма; никогда мы не знали внезапных переворотов... Чтобы мы что-нибудь «свергли», «опрокинули», «уничтожили», чтобы мы начали всё «сызнова», как это бывало почти с каждой европейской нацией, — никогда!».

Знамя Уэллса окрашено не кровью. Человеческая кровь, человеческая жизнь — для Уэллса — неприкосновенная ценность, потому что он, прежде всего, гуманист. Именно поэтому умеет он находить такие убеждающие, острые слова, когда говорит о классах, брошенных в безысходный труд и нужду, когда говорит о ненависти человека к человеку, об убийстве человека человеком, когда говорит о войне и смертной казни. По Уэллсу виновных — нет, злой воли — нет: есть злая жизнь. Можно жалеть людей, можно презирать их, нужно любить их — но ненавидеть нельзя.

Выпуклей, чем где-нибудь, эта мысль запечатлелась в его романе «В дни кометы». Герой романа — молодой рабочий-социалист, с мышлением примитивным: он убежден (я цитирую) «в жестокосердном бесчувственном заговоре — заговоре против бедняков». Он полон первобытной ненависти, он думает прежде всего о мести злонамеренным заговорщикам. И дальше гуманист Уэллс заставляет своего героя признаться: «Жалкой, глупой, свирепой нелепостью покажутся вам понятия моей юности, особенно в том случае, если вы принадлежите к поколению, родившемуся после переворота». Самый переворот этот, совершившийся под чудесным влиянием «зеленого газа» столкнувшейся с землей кометы, — самый переворот этот состоит в том, что люди органически потеряли способность

ненавидеть, убивать, органически неизбежно пришли к любви. Такого же идиллического типа переход от «Века смятения» к счастливой утопии в романе «Люди как боги».

И тот же гуманизм в романе «Война в воздухе»: стоит только вместе с автором — глазами автора — увидеть хотя бы сцену казни одного из матросов воздушного немецкого флота. И* то же самое в «Острове д-ра Моро»: там д-р Моро становится жертвой своих слишком жестоких опытов. И то же самое в «Невидимке»: этому гениальному утописту Уэллс не может простить человекоубийство. И то же самое в «Машине времени»: в этой жестокой карикатуре, какую Уэллс дал в образе своих людоедов-морлоков.

Вот что открывается нам, когда мы войдем внутрь этих причудливых зданий — сказок Уэллса. Там рядом: математика и миф, физика и фантастика, чертеж и чудо, пародия и пророчество, сказка и социализм. Если из заоблачных башен мы спустимся в нижние этажи, если от фантастических романов Уэллса мы перейдем к его реалистическим романам — к среднему периоду его творчества, — этих странных сочетаний мы здесь уже не увидим: здесь Уэллс весь на земле, весь в прочном мире трех измерений. И только в последних романах, написанных в те дни, когда в вихре войн и революций закружился мир трех измерений, — Уэллс вновь отделился от земли, от реальности, и в этих романах мы вновь встретим сплавы идей на первый взгляд самые неожиданные и странные.

II

Когда я лет двенадцать назад впервые увидел полет аэроплана, и аппарат опустился на луг, когда летающий человек вылез из своих полотняных крыльев и сбросил странную стеклянноглазую маску — я, помню, был как-то разочарован: летающий человек — бритый, толстенький, краснолицый — оказался точь-в-точь такой же, как мы все; носового платка он

не мог достать, — руки закоченели, — вытер нос пальцем. И такое чувство — что-то вроде разочарования — непременно будет у читателя, когда после фантастики Уэллса он раскроет его реалистические романы. «Как, это тоже — Уэллс»? Да, тоже Уэллс, но только не на аэроплане, а пешком. Летающий человек — на земле оказался не так уж резко отличающимся от других английских романистов. И если раньше, по двум страницам, не читая подписи, можно было сказать: это — Уэллс, то теперь уже нужно взглянуть на подпись. Если раньше в области научно-фантастического, социально-фантастического романа — Уэллс был один, то теперь он стал «один из». Правда, один из больших, самых содержательных и интересных английских писателей, но всё же только «один из».

Причина, несомненно, в том, что Уэллс, как и большинство его английских товарищей по перу, значительно большее внимание обращает на фабулу, чем на язык, стиль, слово, — на всё то, что мы привыкли ценить в новейших русских писателях. Своего уэллсовского языка, своего уэллсовского письма он не создал, да и некогда было: надо было успеть написать те 40 томов, которые он написал. Свое, оригинальное, исключительное у Уэллса было в фабуле его фантастических романов; и как только он слез с аэроплана, как только он взялся за более обычные фабулы, — часть оригинальности он утерял.

Стремительный, аэропланный лёт сюжета в фантастических романах Уэллса, где всё свистит мимо глаз и ушей — лица, события, мысли, — этот стремительный лёт делает для читателя просто физически невозможным вглядеться в детали, в стиль автора. Но медленный, неспешный ход бытового романа позволяет временами присесть, взглянуть на лицо рассказчика, на его костюм, жесты, улыбку. Как будто что-то знакомое. Но что? Еще один внимательный взгляд — и станет

ясно: Диккенс — Чарльз Диккенс — вот славный предок Уэллса. Та же самая медлительная для сегодняшнего читателя, подчас слишком медлительная, речь; те же сложные, кружевные, готические периоды; та же манера давать полную законченную проекцию героя во всех измерениях, часто с самого появления его на свет; тот же способ — повторяя один какой-нибудь резкий штрих, врезать внешность действующего лица в память читателя; и, наконец, как у Диккенса, — постоянная улыбка. Но у Диккенса — это ласковый юмор, это — улыбка человека, который любит людей всё равно, какие бы они ни были, любит их даже черненькими. У Уэллса не то: он любит человека и одновременно ненавидит его — за то, что не человек, карикатура на человека — обыватель, мещанин. Уэллс любит острой, ненавидящей любовью, и потому его улыбка — улыбка иронии, и потому его перо часто обращается в кнут, и рубцы этого кнута остаются надолго.

Даже в самых его невинно-забавных и остроумных сказках, написанных как будто для 12-летнего читателя, даже там более внимательный глаз увидит всю ту же ненавидящую любовь. Вот «Пища богов»: от чудесной пищи цыплята — величиною с лошадь, крапива — как пальмы, крысы — страшнее тигров, и, наконец, гиганты с колокольню — люди. Вы читаете о принце, который стоит внизу, сквозь монокль с ужасом поглядывает на великаншу-невесту и боится взять ее замуж, «чтобы не попасть в смешное положение»; это смешно. Вы читаете о крошечном полицейском, который пытается арестовать гиганта и хватает его там, внизу, за ногу; и это тоже смешно. Вы читаете о десятках смешных столкновений гигантов с пигмеями, и прожектор уэллсовской иронии всё яснее вырезает жалкую фигуру — пигмея-обывателя, который хватается за привычную, удобную жизнь в страхе перед грядущим, мощным гигантом Человеком — и становится уже не только смешным. Вот «Борьба миров», мировая катастро-

фа, всё рухнуло, всё гибнет и вы среди грохота вдруг слышите голос благочестивого священника: «Ах, погибли все наши воскресные школы»! Вот великолепный гротеск «Грядущее», вы бродите по улицам Лондона XXII столетия, и перед глазами у вас мелькает изобретенная всё той же злой любовью автора реклама на фронтах церквей: «Быстрейшее в Лондоне обращение на путь истинный! Лучшие епископы, цены твердые! Остерегайтесь подделок! Моментальное отпущение грехов для занятых людей!»

Еще яснее эта ироническая основа в ткани каждого из реалистических романов Уэллса. Великосветские дамы, основной субстанцией которых являются корсетные кости; свирепонравственные старые девы; деревянноголовые школьные учителя; епископы, которые уволили бы от должности Христа за то, что он плохо одет и говорит неподобающие князю церкви слова; биржевик, искренне уверенный, что именно Господь-Бог внушил ему купить тихоокеанские акции... Вероятно, Англии жутко смотреть в это жестокое зеркало злой любви. И, кажется, нигде так не сверкает лезвие Уэллса, как в «Тоно-Бангэ», едва ли не лучшем из реалистических его романов. «Мне случалось встречаться не только с титулованными, но даже с высокими особами. Однажды — это самое светлое из моих воспоминаний — я даже опрокинул бокал с шампанским на панталоны первого государственного человека в империи»... Это мы читаем на первой странице романа, и дальше до самого конца всюду змеится ирония, на каждой странице, в каждом приключении незабвенного м-ра Пондерво, гения рекламы и шарлатанства.

Мир знает Уэллса-авиатора, Уэллса — автора фантастических романов; эти его романы переведены на все европейские языки, переведены даже на арабский и китайский. И, вероятно, лишь немногим в широких читательских кругах известно, что Уэллс — фантаст — это ровно половина Уэллса; у него

14 фантастических романов и 15 реалистических. Фантастические: «Машина времени», «Чудесный гость», «Остров д-ра Моро», «Невидимка», «Борьба миров», «Спящий просыпается», «Грядущее», «Первые люди на луне», «Морская дева», «Пища богов», «В дни кометы», «Война в воздухе», «Освобожденный мир», «Люди как боги»; реалистические: «Колесо фортуны», «Любовь и мистер Льюишэм», «Киппе», «История мистера Полли», «Новый Макиавелли», «Анна-Вероника», «Тоно-Бангэ», «Брак», «Бэбли», «Страстная дружба», «Жена сэра Айсека Хармана», «Великие искания», «Мистер Бритлинг», «Джоана и Питер» и «Тайники сердца». И особняком стоят два его романа: «Душа епископа» и «Неугасимый огонь», открывающие какой-то новый путь в творчестве Уэллса[2].

Если у читателя хватит времени прочитать все 15 реалистических романов Уэллса, если у него хватит времени пройти через эту длинную анфиладу густо заселенных людьми зданий, то в первых из них он встретит самого м-ра Уэллса. Не отвлеченно, не потому, что всякий эпос в той или иной мере лиричен, а потому, что в первых романах читатель найдет часть автобиографии Уэллса. В молодости жизнь дала Уэллсу слишком много и слишком ощутительных пинков, чтобы он мог забыть их. Посыльный мальчик в галантерейном магазине; затем приказчик за прилавком, в бессонные ночи пополняющий скромный багаж грамотности, вынесенный из начальной школы; дальше студент педагогической академии и школьный учитель в английском захолустье. Все

[2] Кроме перечисленных 29 романов, четырех томов фантастических рассказов и нескольких детских книг, Уэллс написал еще ряд социально-политических, научных и философских книг: «Предвидения», «Созидание человечества», «Новые миры для старого», «Взгляды англичанина на мир», «Что впереди?», «Будущее Америки», «Социализм и семья», «Первое и последнее», «Спасение цивилизации», «Бог — Невидимый Владыка», «Россия в сумерках», «Очерк всемирной истории» и др.

эти крепкие, трудные, тяжелые годы жизни Уэллса, полные упрямой работы над собой, борьбы с нуждой, увлечений, широких планов и разочарований, все эти годы отпечатались в трех первых бытовых романах Уэллса: «Колесо фортуны», «Любовь и мистер Льюишэм» и «Киппе».

В «Колесе фортуны» приказчик магазина суконных товаров Гэпдрайзер — это, конечно, Уэллс; и Уэллс — приказчик Киппе из романа «Киппе»; и Уэллс — студент педагогической академии Льюишэм из романа «Любовь и мистер Льюишэм». Всё это — такие же автобиографические документы, как «Детство» и «В людях» Горького, как «Детство и отрочество» Толстого.

С конца 90-х годов, после «Машины времени» и «Борьбы миров», приказчик Уэллс и школьный учитель Уэллс — стали сразу популярными писателями. Колесо фортуны повернулось к нему на 180°, и о последствиях этого переворота он так пишет в своей автобиографии:

«Пускай хоть немного посчастливится твоей книге, — и в Англии тотчас же ты превращаешься в человека достаточного, вдруг получаешь возможность ехать, куда хочешь, встречаться с кем хочешь. Вырываешься из тесного круга, в котором вертелся до сих пор, и вдруг начинаешь сходиться и общаться с огромным количеством людей. Философы и ученые, солдаты и политические деятели, художники и всякого рода специалисты, богатые и знатные люди — к ним ко всем у тебя дорога, и ты пользуешься ими, как вздумаешь»!

Уэллс вырвался из тесного круга, поле его наблюдений чрезвычайно расширилось, и это тотчас же отразилось в зеркале бытовых его романов: личный, автобиографический элемент из них исчез, и через них проходят толпы людей самого различного общественного положения — философы и ученые, солдаты и политические деятели, художники,

богатые и знатные люди. Впрочем, прошлого своего Уэллс не забыл и теперь и часто поднимается в верхние, ярко освещенные и комфортабельные этажи только для того, чтобы обитающих там, наверху, счастливых и беспечных людей увести вниз, в подвалы, к голодным и нищим («Жена сэра Айсека Хармана», «Душа епископа»).

Бытовые романы Уэллса становятся социологической обсерваторией, и его перо, как перо сейсмографа, систематически записывает все движения социальной почвы в Англии начала XX века. В начале 900-х годов эта почва на островах Джона Булля еще чрезвычайно прочна, устойчива, и записи Уэллсовского сейсмографа дают, соответственно, кривые очень местного, небольшого размаха; проблема семьи и брака, школьного воспитания, суффражистский вопрос («Брак», «Страстная дружба», «Жена сэра Айсэка Хармана»). Более общие, коренные социальные вопросы пока еще дремлют в статическом состоянии где-то глубоко под поверхностью и так же статически отражаются в романах Уэллса. Но понемногу все слышнее становятся подземные гулы, в незыблемой почве — расселины вглубь до самой сердцевины, и сквозь них красная, огненная лава небывалых войн и небывалых революций. И, начиная с «Мистера Бритлинга», это мировое землетрясение становится единственной темой романов Уэллса. Так, постепенно, из автобиографических — бытовые романы Уэллса становятся летописью жизни современной нам Англии.

Если мы теперь на минуту отойдем в сторону и на реалистические романы Уэллса взглянем издали, так, чтобы глаз улавливал только основное, не отвлекаясь деталями, то отсюда, издали, нам станет ясно: архитектор, построивший шестиэтажные каменные громады бытовых романов, — один и тот же Уэллс. Как и в фантастике Уэллса, в реалистических его вещах всё тот же самый непрекращающийся штурм старой европейской цивилизации; всё те же красные рефлексы

своеобразного, уэллсовского, социализма; всё тот же гуманизм, всё то же его «обвинять никого нельзя», о чем говорилось раньше; и всё тот же бензиновый, асфальтовый, мелькающий рекламами город.

И вдруг, на асфальтовом тротуаре, среди бензиновых фимиамов, красных знамен, патентованных средств и людей в котелках, вы встречаете... Бога. Социалист, математик, химик, шоффер, аэропланный пилот — вдруг заговаривает о Боге. После научной фантастики, после реальнейшей реальности — вдруг трактат: «God the invisible King» — «Бог — невидимый король»; роман «Душа епископа» — о религиозном перевороте в душе англиканского священника; роман «Неугасимый огонь» — в сущности не роман, а спор о Боге; роман «Джоана и Питер», герой которого ведет диалоги с Богом.

В первую минуту это поражает, это кажется невероятным. Но после, приглядевшись, опять узнаешь всё того же Уэллса, вечного авиатора. Этот, как будто неожиданный поворот Уэллса к темам о Боге произошел недавно, в наши последние дни — годы, с началом мировой войны, с началом европейских революций, и это объясняет всё. Случилось только то, что вся жизнь сорвалась с якоря реальности и стала фантастической; случилось только то, что осуществились фантастичнейшие из прозрений Уэллса, его научная фантастика свалилась сверху на землю. И, естественно, неугомонному фантасту пришлось искать нового фантастического материала, лететь куда-то еще выше, еще дальше, на самое верхнее небо — и там, вдали, ему видится туманный образ Бога. Нелепая, как будто, война, неоправданная, как будто, гибель миллионов людей перед многими поставила мучительный вопрос: зачем? за что? не есть ли вся жизнь просто бессмысленный хаос? И от этого вопроса, конечно, не мог уйти и Уэллс.

Разрешает его он, как и надо было ожидать, отрицательно: нет, жизнь не бессмысленна; нет, в жизни всё же есть

смысл и цель. И оказывается, еще очень давно, в 1902 году, в своих «Прозрениях» он писал: «Можно или признать, что вселенная едина и сохраняет известный порядок в силу какого-то особого, присущего ей качества, или же можно считать ее случайным аггрегатом, не связанным никаким внутренним единством. Вся наука и большинство современных религиозных систем исходят из первой предпосылки, а признавать эту предпосылку для всякого, кто не настолько труслив, чтобы прятаться за софизмы, признавать эту предпосылку — и значит верить в Бога»...

Так Уэллс строит храм своему Богу — и рядом, на том же фундаменте, воздвигает свои научные лаборатории, свои социалистические фаланстеры. И вот такой, как будто неожиданный, такой, как будто непонятный, поворот Уэллса к религиозным темам — становится понятным: у Уэллса это, конечно, результат оземления, материализация его прежней фантастики, а не «богоискательство» в обычном смысле этого слова.

Первый из упомянутых романов Уэллса о Боге — это «Душа епископа». В написанном для одного издательства предисловии к переводу своих сочинений, Уэллс называет этот роман «ироническим отражением перемен, происшедших в англиканской церкви под напором времени». Но, именно, иронии-то здесь меньше, чем где-нибудь у Уэллса, и чувствуется, что автор еще раз для себя решает вопрос: годится ли ему английский, достаточно чопорный и лицемерный Бог? Наполовину реальное, наполовину фантастическое содержание романа очень ясно отвечает на этот вопрос. Перед читателем — достопочтенный епископ, богатый, счастливый в семейной жизни, делающий великолепную карьеру. Как будто всё хорошо, как будто нечего больше желать. Но у епископа заводится что-то в душе — маленькое, незаметное, как соринка в глазу. И соринка не дает покоя ни днем, ни ночью, соринка вырастает в мучительный вопрос: да есть ли тот

Бог, которому служит епископ? и есть ли этот Бог тот самый Христос, какой заповедал всё отдать неимущим? Епископ пробует лечиться у одного, другого психиатра, и, наконец попадает к молодому врачу, одному из излюбленных Уэллсом дерзких научных революционеров. Этот начинает лечить епископа совсем по-иному, чем все: он не тушит, а наоборот, раздувает пламя в душе епископа; он снабжает епископа чудесным элексиром, который подымает его дух до состояния какого-то экстаза, уводит его из нашего трехмерного мира в мир высших измерений, и епископ своими глазами видит Бога и беседует с ним один раз, другой и третий. Этот Бог совсем не тот, которому до сих пор служил епископ и епископ уходит от старого Бога, уходит от богатства, уходит от семьи. Епископ становится в ряды религиозных и социальных еретиков.

Второй роман Уэллса о Боге — это «Неугасимый огонь». Роман открывается грандиозной, слегка гротескной картиной:

> «Два вечных существа в великолепных ореолах, одно — в ослепительном белом одеянии, другое — в сумасшедшей пестроте красок, ведут беседу; обстановка — невообразимые громады. Громады эти, по традиции, похожи на дворец, но в них теперь уже замечается явный космический элемент. Они не расположены в каком-нибудь определенном месте; они — за пределами материальной вселенной. И сцена производит такое впечатление, как если бы прежние прэрафаэлические декорации перерисовал футурист, основательно знакомый с новейшей физико-химической философией и вдохновленный неким религиозным замыслом».

Огромные колонны, кривые и спирали. Солнце и планеты мелькают, сверкают сквозь златоискрящиеся глубины пола из кристаллического эфира. Огромные, крылатые тени, выкованные из звезд, планет, свитков закона, пламенеющих мечей, — непрестанно поют «свят, свят, свят». Один из собеседников, конечно, Бог, о котором — добавляет Уэллс — не без основания хочется сказать, что ему необычно скучно

глядеть, как всё, что ни случается, уже непременно известно ему. И Бог с живейшим интересом слушает, что говорит другой участник диалога — сатана.

После одного непочтительного замечания сатаны архангел Михаил хочет поразить сатану мечом. Но Бог останавливает ретивого архангела:

— А что же мы-то будем делать без сатаны?

— Да, — говорит сатана, — без меня пространство и время замерзли бы в некое хрустальное совершенство. Это я волную воды. Это я волную вас. Я — дух жизни. Без меня человек до сих пор был бы всё тем же никчемным садовником и попусту ухаживал бы за райским садом, который всё равно не может расти иначе, как правильно... Только представить себе: совершенные цветы! совершенные фрукты! совершенные звери! Боже мой! До чего бы это всё надоело человеку! До чего надоело бы! А вместо этого разве я не толкнул его на самые удивительные приключения? Это я дал ему историю...

И всё же сатана находит, что человек глуп и слаб. Сделал ли он хоть сколько-нибудь заметный шаг вперед за эти 10.000 лет? Люди всё также без конца, бесцельно истребляют друг друга. И скоро конец: скоро всё человеческое обиталище охладится, замерзнет, — конец.

— Конец в том, — возражает Бог, — что человек будет властвовать над миром. В человеке — мой дух.

Сатана предлагает Богу кончить их вечную шахматную игру: игра становится слишком жестока, всё человечество сейчас — это Иов, и не будет ли самым милосердным сразу убить всех?

Между высокими собеседниками завязывается спор об Иове: кто выиграл тогда, во времена Иова, и кто проиграл? Бог утверждает, что тогда выиграл он, Бог, потому что, невзирая на все несчастья — неугасимый, неумирающий огонь всё же остался в человеке.

И вот Бог разрешает сатане еще раз повторить опыт с Иовом. Этот новый, сегодняшний Иов — английский школьный учитель м-р Хасс. Одно за другим на него обрушивается целый ряд несчастий: он получил известие, что его единственный сын, летчик, погиб на французском фронте; после пожара м-р Хасс разорился, рухнуло его любимое дело — школа; и, наконец, он заболел раком. Сегодня, может быть, последний день м-ра Хасса: сегодня ему сделают операцию. Перед операцией к нему приехали три джентльмена: один из его бывших сотоварищей по школьной работе и два капиталиста, вложившие свой капитал в школу, — приехали, чтобы уговорить его отказаться от управления школой. И вот дальше, на протяжении 200 страниц — двухчасовой спор о религии, о Боге между этими джентльменами, при участии врача, который лечил м-ра Хасса. У каждого из участников спора — уже своя, готовая религиозная концепция; у одного портативный, карманный обывательский Бог, отнюдь не мешающий, даже и в страшные дни· войны, жить комфортабельно и делать дела; другой — верующий адепт спиритизма; третий из спорящих — доктор, последовательный материалист, — у него нет никакого Бога; и, наконец, четвертый — новый Иов, м-р Хасс, явно излагает теорию самого Уэллса. В прежнюю формулу Уэллса: «мир целесообразен — следовательно, есть управляющий миром высший разум, для которого Уэллс берет термин «Бог» — в эту формулу жестокая бессмыслица войны внесла поправку. Сейчас человеческая жизнь, полная жестокостей, болезней, несчастий, нищеты, — сейчас она нелепа, неразумна, нецелесообразна; но человек в силах всё это победить, он победит, он победит непременно, он построит прекрасную жизнь на земле — и больше, он разобьет хрустальную тюрьму нашей планеты в пространстве и с земли шагнет в невидимые дали вселенной. А раз так, раз это будет неизбежно, то есть сила, толкающая человека на этот

путь, и для этой силы Уэллс пользуется прежним термином «Бог». Этот путь человека начертан вовсе не каким-нибудь слепым, стихийным процессом, — нет: стихии сами по себе неразумны, мир и человек, предоставленные стихиям, идут к закату, к ущербу. Нет — это высший организующий разум и это его неугасимый огонь горит в человеке. Так говорит новый Иов, измученный несчастьями, в свой предсмертный час. И его вера в мощь человека — ergo в Бога — вознаграждена: операция кончилась удачно, получена телеграмма, что сын м-ра Хасса не погиб, а в плену у немцев. В великой шахматной игре сатана еще раз проиграл...

Отголосок всё того же грандиозного извечного спора между сатаной и Богом слышен и в последнем романе Уэллса «Джоана и Питер». Но только здесь вся колоссальная, космическая шахматная доска помещается внутри микрокосма — человека. Этот человек — Питер, английский летчик во время последней войны. И уже не сатана, как в предыдущем романе, а Питер выступает в парике и мантии обвинителя в этой тяжбе человечества с Богом. Весь израненный, изуродованный после боя с немецким авиатором, Питер в бреду бросает Богу упрек:

— Отчего ты не проявляешь себя? В мире так много зла... Эта ужасная трата жизней на войне... Как ты можешь переносить всю эту жестокость и грязь?

— А что? Это вам, людям, не нравится?

— Нет.

— Тогда измените всё это. — И дальше Современный Бог излагает новую, современную главу теологии:

— Я вовсе не самодержавный злой тиран, как некоторые из вас думают; если бы это было так, я бы уже давно тебя первого пристукнул громом. Нет, я управляю на демократических началах и предоставляю вам самим работать за себя. Я вам не

мешаю. Отчего вы, например, не уничтожаете своих королей? Вы можете. Люди могут, но они недостаточно хотят.

И Питеру становится всё более ясным, что «великий древний экспериментатор» прав и мудр: зло так же целесообразно в космическом организме, как боль в организме человека: это — предупреждение, что надо поторопиться лечить болезнь.

Пусть для одних этот «экспериментатор» такая же личность, как сам Питер, пусть для других он еще более абстрактная идея, чем квадратный корень из — 1. Важно одно: научить людей всеобщему братству. Не смешно ли биться на смерть из-за вопроса о том, как именно произносить слово «братство»?

Так из этого последнего романа Уэллса мы узнаем еще одно слагаемое в уэллсовской формуле Бога. И если мы проинтегрируем эту формулу — станет совершенно ясно, что и в своих религиозных построениях Уэллс остался всё тем же Уэллсом. Станет ясно: конечно же, его Бог — это лондонский Бог, и, конечно, лучшие фимиамы для его Бога — это запах химических реакций и бензина из аэропланного мотора. Потому что всемогущество этого Бога — во всемогуществе человека, человеческого разума, человеческой науки. Потому что это не восточный Бог, в руках которого человек — только послушное орудие: это Бог западный, требующий от человека, прежде всего, активности, работы. Этот Бог знаком с английской конституцией: он не управляет, а только царствует. И хоругви этого современного Бога, конечно, не золотые и не серебряные, а красные: этот Бог — социалист.

Циркульная окружность ограниченного землей социализма и уходящая в туманную бесконечность гипербола религии — такое разное, такое несовместимое. Но Уэллс пытается разорвать окружность, разогнуть ее в гиперболу, один конец которой упирается в землю, в науку, в позитивизм, а другой теряется в облаках. Это искусство невредимым проходит сквозь самые тесные парадоксы — нам уже знакомо: мы

видели его в сказках Уэллса, где он сумел сплавить в одно фантастику и науку.

Один из последних бытовых романов Уэллса — «Джоана и Питер» — самый сегодняшний из всех его романов. Там есть Англия — накануне и во время войны; там есть эхо вчерашней и сегодняшней России. И, наконец, в этом романе есть остроумные, большой художественной ценности страницы, написанные каким-то обновленным и помолодевшим Уэллсом. Вот, например, несколько строк из начала романа, где рассказывается детство Питера, о первых его впечатлениях от вселенной:

«Теория идеалов играла в философии Питера почти такую же роль, как в философии Платона. Но только Дитер называл их не «идеалы», а... «игрушки». Игрушки — это упрощенная квинтэссенция вещей, чистая, совершенная и управляемая. Реальные вещи неудобны, чересчур сложны, неподатливы. Ну хотя бы реальный поезд: это — жалкая, огромная, неуклюжая, ограниченная вещь, которая должна непременно ехать либо в Кройдон, либо в Лондон. А игрушечный поезд доставит вас куда угодно: в страну чудес, в Россию, вообще куда захочется. Там есть, например, великолепная мягкая кукла, по имени «Полисмэн», с сияющим красным носом и вечной улыбкой. Вы можете взять Полисмэна треснуть им по голове Джоану, подругу детства — и ничего. Насколько неудобней настоящий, живой Полисмэн: попробуйте-ка схватить его за ногу и запустить в угол, — пожалуй, уж не будет улыбаться, как игрушечный, а начнет ворчать или даже что похуже».

И дальше — живет перед вами весь оригинальный детский мир Питера, где вещи — одушевленные существа, а люди — это вещи. Удобный и питательный предмет — нянька Мери, и рядом «медноглазое чудище с тройным брюхом, по имени Комод, которое не спускает с вас глаз и всю ночь скрипит по комнате». Неудобная, слишком громкая, раздражающая вещь, по имени «Дадди» — «отец» и рядом живой, фарфоровый мопс Нобби, защитник от комодов, отцов — и вообще от всего страшного.

Незаметно от идеального, игрушечного мира Питер переходит в реальный мир, попадает в одну школу, другую, третью, в Кэмбриджский университет. И, наконец, последняя ступень воспитания Питера и Джоаны — это война, которая научила их самому главному, самому глубокому. «История воспитания двух душ» — такой подзаголовок дал Уэллс всему этому роману.

Незадолго до войны Уэллс был в России и, ясно, именно тогдашние свои впечатления он описывает на тех страницах книги, где рассказывается о путешествии в Россию Питера и его опекуна Освальда.

Вот какою увидел Уэллс Москву: «Красные стены Кремля; варварская карикатура Василия Блаженного; грязный странник с котелком в Успенском соборе; длиннобородые священники; татары-официанты в ресторанах; публика в меховых шубах — так нелепо богатая на английский взгляд». Затем — поразительная панорама Москвы с Воробьевых гор, синева снега, цветные пятна крыш, золотое мерцанье бесчисленных крестов. И отсюда, сверху, глядя на Москву, Освальд — или, вернее, Уэллс — говорит:

— Этот город — не то, что города Европы: это — нечто свое, особенное. Это — татарский лагерь, замерзший лагерь. Лагерь из дерева, кирпича и штукатурки...

— Тут лучше начинаешь понимать Достоевского. Начинаешь представлять себе эту «Святую Русь», как род эпилептического гения среди наций — нечто вроде «Идиота» Достоевского — гения, настаивающего на моральной правде, подымающего крест над всем человечеством...

Да, Азия идет на Европу с новой идеей... У них, русских, есть христианская идея в том виде, в каком у нас, в Европе, ее нет. Христианство для России — обозначает братство. И этот город с его бесчисленными крестами — в гармонии с русской музыкой, искусством, литературой...

Холодный, застегнутый Петербург англичанину, конечно, показался гораздо больше похожим на Европу, на Англию. Ничего татарского, ни азиатского англичанин здесь уже не увидел, пока не попал... в русский парламент, в Государственную Думу.

Последние главы тоже связаны с Россией: в России — уже пожар, и искры от него долетают в Англию. Англия уже прошла жестокую школу войны; побывавшие в этой школе — и Питер в том числе — поняли, что по-старому жить нельзя. Старое нужно разрушить, чтобы на его месте построить мировое государство, Союз Свободных Наций. Главное теперь — работать, работать, не щадя своих сил. «Мы должны жить теперь, как фанатики, — этот наш шатающийся мир не возродится. Он будет разваливаться все больше — и рухнет. И тогда раса большевистских мужиков будет разводить свиней среди руин».

Так суммирует Уэллс мнение английского интеллигента (надо добавить — радикально-настроенного) о сегодняшней России. Нечего и говорить о джентльменах и леди, которые не спят ночей из-за страшных «Болос», как сокращенно называют в Англии большевиков. Эта часть общества представлена в карикатурной фигуре леди Сайдэнгэм.

Свои личные взгляды на коммунистическую Россию, свои впечатления от недавнего пребывания в ней — Уэллс изложил в ряде статей в газете «Сандей Экспресс» и изданных затем отдельной книгой под заглавием «Россия в тени». Статьи эти дают обширный, — часто, впрочем легковесный, из окна вагона — материал, но он уже не укладывается в объем настоящей задачи — показать Уэллса-художника. Я приведу оттуда только одну фразу, которая, мне кажется, может быть взята эпиграфом ко всем этим статьям. «Я не верю, — говорит Уэллс, — в веру коммунистов, мне смешон их Маркс, но я уважаю и ценю их дух, я понимаю его».

И тот Уэллс, портрет которого дан на этих страницах, не мог иначе сказать. Еретик, которому нестерпима всякая оседлость, всякий катехизис, — не мог иначе сказать о катехизисе марксизма; неугомонный авиатор, которому ненавистней всего старая, обросшая мхом традиций земля, не мог иначе сказать о попытке оторваться от этой старой земли.

Аэроплан — в этом слове, как в фокусе, для меня вся современность, и в этом же слове — весь Уэллс, современнейший из современных писателей. Человечество отделилось от земли и с замиранием сердца поднялось на воздух. С аэропланной головокружительной высоты открываются необъятные дали, одним взглядом охватываются целые нации, страны, весь этот засохший кусочек грязи — земли. Аэроплан мчится, — скрываются из глаз царства, цари, законы и веры. Еще выше — и вдали сверкают купола какого-то удивительного завтра.

Этот новый кругозор, эти новые глаза авиатора — у многих из нас, кто пережил последние годы. И эти глаза уже давно у Уэллса. Отсюда у него эти прозрения будущего, эти огромные горизонты пространства и времени.

Аэропланы — летающая сталь — это, конечно, парадокс: и такие же парадоксы везде у Уэллса. Но парадоксальный как будто — аэроплан весь, до последнего винтика, насквозь логичен: и так же весь, до последнего винтика, логичен Уэллс. Аэроплан, конечно, чудо, математически рассчитанное и питающееся бензином: и точно такие чудеса у Уэллса. Аэроплан, дерзающий на то, что раньше дозволено было только ангелам, — это, конечно, символ творящейся в человечестве революции: и об этой революции всё время пишет Уэллс. Ничего более городского, более сегодняшнего, более современного, чем аэроплан — я не знаю — и я не знаю английского писателя более сегодняшнего, более современного, чем Уэллс.

Генеалогическое дерево Уэллса

Для аристократии феодальной и для аристократии духа — гениев и талантов — основы «знатности» полярно противоположны.

Слава аристократа феодального в том, чтобы быть звеном в цепи предков как можно более длинной; слава аристократа духа в том, чтобы не иметь предков — или иметь их как можно меньше. Если художник — сам себе предок, если он имеет только потомков, — входит в историю гением; если предков у него мало или родство с ним отдаленное, — он входит в историю, как талант. И очень метко Уэллс в автобиографии замечает: «Писательство — это одна из нынешних форм авантюризма. Искатели приключений прошлых веков — теперь стали бы писателями». История литературы — как история всякого искусства и науки — это история открытий и изобретений, история Колумбов и Васко-де-Гам, история Гуттенбергов и Стефенсонов. Гением, открывающих неведомые дотоле или забытые страны (Атланты, быть может, знали Америку), — история знает немного; талантов, совершенствующих или значительно видоизменяющих формы, — больше. И к числу последних, несомненно, следует отнести Уэллса.

Но какого Уэллса? Уэллсов — два: один — обитатель нашего трехмерного мира, автор бытовых романов; другой — обитатель мира четырех измерений, путешественник во времени, автор научно-фантастических и социально-фантастических сказок.

Первый Уэллс — новых земель не открыл: у этого Уэллса много Знатной родни. Второй Уэллс — с предками связан очень отдаленными родственными узами, и он почти один создал новый литературный жанр. И, конечно, не будь второго Уэллса, — первый в астрономическом каталоге литературы не попал бы в число звезд очень ярких.

Есть две основных линии в английской литературе. Одна воплощает англичанина у себя дома, на Островах Соединенного Королевства; другая — неутомимого мореплавателя, искателя новых земель, мечтателя и авантюриста (авантюрист — непременно мечтатель). И два Уэллса — реалист и фантаст — отражают в себе эти две основных линии.

Первая линия в Диккенсе достигла вершины, еще не превзойденной. И первый Уэллс, трезвый реалист, скептик, иногда добродушно, иногда зло насмешливый — определенно' ведет свой род именно от Диккенса. Тут — прямая, кровная степень родства; о ней подробнее говорилось выше. И тут Уэллс — только одна из ветвей от мощного ствола Диккенса; другие ветви, идущие отсюда же: Эллиот, Мэрэдис, Гарди, Шоу, Гиссинг, Бэннэт, Голсуорси.

Уэллс — автор социально-фантастических и научно-фантастических романов — со второй линией связан родством гораздо более сложным и тонким — и гораздо более отдаленным; тут у него — нет прямых предков и, вероятно, будет много потомков.

Социально-фантастические романы Уэллса... Первое литературное определение, какое приходит в голову и какое часто приходилось слышать: *утопии* — социальные утопии Уэллса. И тогда, естественно, за Уэллсом встал бы длинный ряд теней, начиная с «Утопии» Томаса Мора, через «Город Солнца» Кампанеллы, «Икарию» Кабэ — до «Вестей ниоткуда» Уилльяма Морриса. Но это генеалогия была бы неверна, потому что социально-фантастические романы Уэллса — не *утопии*. Единственная его утопия — это его последний роман — «Люди как боги».

Еще два родовых и неизменных признака утопии. Один — в содержании: авторы утопий дают в них кажущееся им идеальным строение общества, или, если это перевести на язык математический, утопия имеет знак +. Другой признак,

органически вытекающий из содержания, — в форме: утопия всегда статична, утопия — всегда описание, и она не содержит или почти не содержит в себе — сюжетной динамики.

В социально-фантастических романах Уэллса этих признаков мы почти нигде не найдем. Прежде всего, в огромном большинстве случаев его социальная фантастика, со знаком -, а не +. Своими социально-фантастическими романами он пользуется почти исключительно для того, чтобы вскрыть дефекты существующего социального строя, а не за тем, чтобы создать картину некоего грядущего рая. В его «Грядущем» — ни одного розового или золотого райского отблеска: это скорее мрачные краски Гойи. И тот же Гойя — в «Машине времени», в «Первых людях на луне», в «Войне в воздухе», в «Освобожденном мире». Только в одном из наиболее слабых социально-фантастических романов «Люди как боги» — увидим мы слащавые розовые краски утопий.

Вообще же социально-фантастические романы Уэллса от утопий отличаются настолько же, насколько +А отличается от -А: это не утопии, это — в большинстве случаев — социальные памфлеты, облеченные в художественную форму фантастического романа. И поэтому корни генеалогического дерева Уэллса можно искать только в таких литературных памятниках как свифтовское «Путешествие Лемюэля Гулливера», «Путешествие Ниэля Клима к центру земли» Людвига Гольдберга, «Грядущая раса» Эдварда Болвера-Литтона. Но и с этими авторами Уэллс связан лишь одинаковым подходом к сюжету, а не самым сюжетом и не литературными приемами. И, наборот, мы иногда находим у Уэллса сюжеты, уже обработанные до него другими (сюжет путешествия на луну, встречающийся у Сирано-де-Бержерака, у Эдгара По, у Жюля Верна; сюжет пробуждающегося через много лет спящего, заимствованный из различных народных сказаний, сперва Лую Мерсье в конце XVIII века в книге «2440 год», затем Бел-

лами, Вильбрандтом, Эдм. Абу и др.), то подход Уэллса к такому сюжету совершенно иной. Всё это заставляет сделать вывод, что своими социально-фантастическими романами Уэллс создал новую, оригинальную разновидность литературной формы.

Два элемента придают фантастике Уэллса свой индивидуальный характер: это уже отмеченный выше элемент социальной сатиры и затем — непременно сплавленный с ним элемент научной фантастики. Этот второй элемент у Уэллса иногда выделяется в чистой, изолированной форме и дает начало его научно-фантастическим романам и рассказам («Невидимка», «Остров д-ра Моро», «Эпиорнис», «Новейший ускоритель» и пр.).

Научная фантастика, естественно, могла войти в область художественной литературы только в течение последних десятилетий, когда перед наукой и техникой, действительно открылись возможности фантастические. Вот отчего в литературе прошлых веков едва ли не единственным образцом научной фантастики является утопия «Новая Атлантида» Фрэнсиса Бэкона — в тех ее главах, где описывается дом науки — «Дом Соломона», где гениальный ум Бэкона провидит многие из современных завоеваний точной науки, для XVII века представлявших совершенную фантастику. А дальше (если не считать некоторых бледных намеков в «Ика рии» Кабэ) подлинную научную фантастику, облеченную в художественную форму, мы найдем только в конце XIX века. Именно в эти годы — и это не случайность, а логика — почти одновременно появились: Курт Ласвиц («Картины будущего» и «Зейфенблазер», 1879–1890 гг.), Беллами («Оглядываясь назад», 1887 г.), Теодор Герцка («Фрейланд», 1889 г.), Генри Трюс («В конце столетий», 1891 г.), Уилльям Морис, Фламмарион, Жюль Верн и др.

В сочинениях этих авторов мы найдем много деталей фантастического будущего, близких к тем, которые видятся

Уэллсу: воздушные экипажи и усовершенствованные машины у Ласвица; «Болланд» Трюса — нечто вроде «атомической энергии» Уэллса; электрические скатерти-самобранки у Герцки — очень похожи на то, что мы видим в «Грядущем» Уэллса, и т. д. Но все эти параллелизмы объясняются только тем, что у Уэллса и других авторов был один общий реальный источник, откуда они черпали свою фантастику: одна и та же наука, одна и та же логика науки. И, конечно, ни у одного из перечисленных авторов нет такой стальной коварной, гипнотизирующей логики, ни у одного нет такой богатой и дерзкой фантазии, как у Уэллса. Единственные авторы, которые могли дать литературный импульс Уэллсу, в области его научной фантастики — это Фламмарион и Жюль Верн. Но и из этих авторов (не говоря уже о Фламмарионе — это совсем не художник), даже Жюля Верна нельзя поставить на один уровень с Уэллсом: фантастика Жюля Верна может зачаровать, дать иллюзии реальности — только неискушенному детскому уму; логическая фантастика Уэллса, в большинстве случаев снабженная острой приправой иронии и социальной сатиры, увлечет любого читателя.

Этому способствует и форма социально-фантастических и научно-фантастических романов Уэллса.

Как уже указывалось, элементы классической утопии у Уэллса почти нет нигде (единственное исключение — последний его роман «Люди как боги»). Замороженное благополучие, окаменело-райское социальное равновесие — логически связаны с содержанием утопии, и отсюда естественное следствие в форме утопий: статичность сюжета, отсутствие фабулы. В социально-фантастических романах Уэллса — сюжет всегда динамичен, построен на коллизиях, на борьбе; фабула — сложна и занимательна. Свою социальную и научную фантастику Уэллс неизменно облекает в форму Робинзонады, типического авантюрного романа,

столь излюбленного в англо-саксонской литературе. В этой области Уэллс является продолжателем традиций, созданных Даниэлем Дэфо и идущих через Фенимора Купера, Майнрида, Стивенсона, Эдгара По — к современным Хаггарду, Конан-Дойлю, Джеку Лондону. Но, взяв форму авантюрного романа, Уэллс значительно углубил его и повысил его интеллектуальную ценность, внес в него элемент социально-философский и научный. В своей области — разумеется, в пропорционально-меньшем масштабе — Уэллс сделал то же, что Достоевский, взявши форму бульварного, уголовного романа и сплавивший эту форму с гениальным психологическим анализом.

Незаурядный художник, владеющий блестящей и тонкой диалектикой, создавший образцы формы необычайно современной, образцы городского мифа, образцы социально-научной фантастики — Уэллс, несомненно, будет иметь литературных преемников и потомков. Уэллс — только пионер; полоса социально-научной фантастики в литературе еще только начинается; вся фантастическая история Европы и европейской науки за последние годы позволяет с уверенностью предсказать это.

В современной английской литературе за Уэллсом идет Конан-Дойль в некоторых своих вещах (например, «Затерянный мир», где в форме романа развит сюжет уэллсовского рассказа «Остров Эпиорниса»), Роберт Блэкфорд (роман «Страна чудес»). Под несомненным влиянием Уэллса написан социально-фантастический роман «Железная пята» Джека Лондона, его же «Смирительная рубашка» и «До Адама» (ср. «Сказка каменного века» Уэллса). За самое последнее время на путь фантастики вступили Бернард Шоу и Эптон Синклер: драматическая пенталогия Шоу «Назад к Мафусаилу», роман Синклера «Меня зовут плотником» и его же пьеса «Ад». Вероятно, тот же Уэллс дал импульс талантливому

польскому писателю Жулавскому, написавшему лунную трилогию («На серебряном шаре», «Победитель» и «Старая земля») и молодому шведу Бергстедту, автору социально-фантастической сатиры «Александерсен». Во Франции параллельно с Уэллсом в области социального памфлета, одетого в изящную форму иронически-фантастических романов, работает Анатоль Франс («На белом камне», «Остров пингвинов» и «Восстание ангелов»). В последнем романе — «Восстание ангелов» — отправной пункт сюжета тот же, что в «Чудесном госте» Уэллса: ангелы — в среде земного человечества; но у Франса разработана эта тема гораздо глубже, остроумнее, тоньше, чем у Уэллса. За социально-научную фантастику взялся также Клод Фаррер — его роман «Обреченные смерти», значительно менее, впрочем, удачный, чем обычная экзотика этого автора.

Пережившие революцию Германия и Австрия являются гораздо более плодородной почвой для произрастания фантастики, чем другие, еще устоявшие на старом фундаменте, страны. Именно послереволюционные годы дали в этих странах богатейший урожай фантастических романов: «Третий путь» Колеруса, «В туманности Андромеды» Бренера, «Техническая фантазия» Гюнтера, «Мессия» Роланда Бетша, «Пылающее море» Шеффа, «Паника» Эйхаккера, «Роман относительности» Ганса Кристофа, «Циркус Менш» Мадегунда, замечательный чешский философско-фантастический роман «Фабрика абсолюта» Карэля Капэка и др.

Окаменелая жизнь старой, дореволюционной России почти не дала — и не могла дать — образцов социальной и научной фантастики. Едва ли не единственными представителями этого жанра в недавнем прошлом нашей литературы окажутся Куприн (рассказ «Жидкое солнце») и Богданов (роман «Красная звезда», имеющий скорее публицистическое, чем художественное значение); и если заглянуть дальше

назад — Одоевский и Сенковский-барон Брамбеус. Но Россия послереволюционная, ставшая фантастичнейшей из стран современной Европы, несомненно, отразит этот период своей истории в фантастике литературной. И начало этому уже положено: роман А. Н. Толстого «Аэлита» и «Гиперболоид», роман автора настоящей статьи «Мы», романы И. Эренбурга «Хулио Хуренито» и «Трест Д. Е.».

1921–1922 г.

О'Генри

Рекламы орут; пестрые огни мигают, в окнах, на стенах, в небе; поезда грохочут где-то в воздухе над головой; этажи бешено лезут друг другу на плечи — десятый, пятнадцатый, двадцатый. Это — Лондоны, Парижи, Берлины, заверченные в десять раз лихорадочней, это — Америка.

В минуту, по телефону, по телеграфу — сделать какие-то миллионы, на ходу проглотить чего-нибудь в баре — и в летящем вагоне десятиминутный отдых за книгой. Десять минут, не больше, и в десять минут надо иметь законченное, целое — и так, чтобы это летело, не отставая от стоверстного поезда — и так, чтобы это заставило забыть о поезде, о грохоте, о звонках — обо всем.

Это сумел сделать О'Генри (Уильям Сидней Пратер, 1862–1911). В его коротких, острых, быстрых рассказах — конденсированная Америка. Джэк Лондон — это американские степи, снежные равнины, океаны и тропические острова; О'Генри — американский город. Пусть у Лондона есть «Мартин Идэн» и городские рассказы; пусть у О'Генри есть степная книга «Сердце Запада» и роман «Короли и капуста», где жизнь какого-то южно-американского захолустья. Но всё-таки, прежде всего, Джэк Лондон — Клондайка, О'Генри — Нью-Йорк.

Ошибка, что кинематограф изобретен Эдисоном: кинематограф изобрели вдвоем Эдисон и О'Генри. В кинематографе прежде всего — движение, во что бы то ни стало — движение. И движение, динамика — прежде всего у О'Генри; отсюда его плюсы и минусы.

Читатель, попавший в кинематограф О'Генри, выйдет оттуда освеженный смехом: О'Генри неизменно остроумен, забавен, молодо-весел — таким был когда-то А. Чехонте, еще не выросший в Антона Чехова. Но бывает, что комические эф-

фекты у него шаржированы, натянуты, грубоваты. Публику в кино необходимо время от времени растрогать: О'Генри ставит для нее очаровательные четырехстраничные драмы. Но бывает, что эти драмы — сентиментальны и кинематографически-поучительны. Впрочем, это у О'Генри случается редко, он растрогается только на секунду — и уже снова мчится смешливый, насмешливый, легкий; быстрый язык, быстрый ум, быстрые чувства — в движении каждый мускул, как у другого национального американского героя Чарли Чаплина.

Во что верит Чарли Чаплин? Какая философия у Чарли Чаплина? Вероятно, ни во что; вероятно, никакой: некогда. И так же О'Генри, так же миллионы нью-йоркцев. Один из своих рассказов О'Генри, каламбуря и играя созвучиями, начинает так: «Древние философы потеряли свой авторитет. Платон — заплатка для дырявых котлов; Аристотель — мечтатель; Марк Аврелий — враль; из Эпиктета — и пикой ничего не выковыряешь». И, кажется, это один из редких случаев, когда О'Генри говорит серьезно. Обычно, если только он не болен сентиментальностью, он смеется и шутит. Даже из драматического грима в нем иной раз всё-таки выглянет всё тот же неподражаемый Чарли Чаплин. Он улыбаясь — голодает, улыбаясь — идет в тюрьму, и, вероятно, умирает с улыбкой. Быть может, единственная его философия — это то, что улыбкой нужно победить жизнь. О'Генри из тех англосаксов, что, медленно погружаясь на «Титанике» — пели гимн. Вероятно, он понимал — или, хотя бы чувствовал, издали — что огромный, комфортабельный Титаник цивилизации 19-го века налетел на ледяную гору и величественно идет ко дну; но О'Генри сжился со своим кораблем, он его не покинет и с шутками, иногда легкомысленными, иногда чуть-чуть горьковатыми, умрет мужественно, как «фаустовский» человек Шпенглера.

Эту ничем неистребимую, упругую бодрость выковала в О'Генри вся его жизнь: от молота — сталь становится крепче.

Он сам жил в этих убогих меблированных комнатах, куда он не раз приведет с собой читателя; он сам проводил на скамьях ночи в парке; он — нью-йоркская богема, романтический американский бродяга. Из его биографии могла бы, вероятно, выйти превосходная кинематографическая фильма: О'Генри — приказчик в табачной лавчонке; О'Генри — фармацевт за стойкой аптеки; О'Генри — над гроссбухом в торговой конторе; О'Генри — в шайке поездных воров в Южной Америке; О'Генри — три года в тюрьме. И после тюрьмы — не «Рэдингская баллада», а веселые, легкие, обрызганные смехом рассказы. Тот же самый удар, какой вдребезги разбил изнеженного, хрупкого Уайльда — из О'Генри высек первую искру творчества.

Нужда, лихорадка огромного американского города — торопили, подстегивали О'Генри, он писал слишком много: иные годы по пятьдесят-шестьдесят рассказов. Оттого вещи его неровны. Правда, даже в самых слабых — среди лигатурных строк нет-нет да и сверкнет червонный О'Генри. Но ведь один и тот же углерод дает и уголь, и графит, и алмаз. Во всяком случае, алмазы — у О'Генри есть, и это ставит его вблизи таких мастеров новеллы, как Чехов и Мопассан. И надо сказать, что художественная техника О'Генри — по крайней мере, в лучших его вещах — острее, смелее, современней, чем у многих уже ставших классиками новеллистов.

Острый, сверкающий эксцентричной и неожиданной символикой язык — первое, что увлекает читателя О'Генри. И это не мертвый, механический эксцентризм в символике имажинистов: у О'Генри — образ всегда *внутренне* связан с основной тональностью действующего лица, эпизода или всего рассказа. Потому-то у него всякий, самый необычайный как будто, эпитет и образ — покоряет, гипнотизирует. У хозяйки меблированных комнат (рассказ «Меблированные комнаты») — «горло, подбитое мехом». Сперва это входит в сознание не без труда,

но дальше — варьируется всё тот же образ, с каждой вариацией заостряясь всё больше: уже просто — «меховой голос», «сказала самым своим меховым тоном», — и в воображении читателя врезана медоточивая фигура хозяйки, вовсе не описанная детально в приемах старого повествования.

Особенного эффекта О'Генри достигает, пользуясь тем приемом, которому правильнее всего было бы дать определение *интегрирующего образа* (в анализе художественной прозы — терминологию приходится создавать заново). Так, в рассказе «Город побежден» мисс Алиса Ван-дер-Пул — «холодна, бела и неприступна, как Юнгфрау». Юнгфрау — основной образ — в дальнейшем растет, разветвляется и широко, интегрально, охватывает почти весь рассказ: «Социальные Альпы, окружавшие Алису, подымались только до колен»... И вот этой Юнгфрау достиг Роберт Уолмслэй. Если он и убедился, что путник, взобравшийся на горные вершины, находит самые высокие пики окутанными густым покровом из облаков и снега, то он всё же скрыл свой озноб... «Уолмслэй гордился своей женой, но когда он правую руку протягивал своим гостям — в левой он крепко сжимал свою альпийскую палку и градусник». Точно так же в рассказе «Квадратура круга» сквозь рассказ проходит интегрирующий образ: природа — круг, город — квадрат; в рассказе «Комедия зевак» — образ: зеваки — особое племя — и т. д.

Тип рассказов О'Генри больше всего приближается к сказовой форме (до сих пор еще одной из излюбленных форм русского рассказа): непринужденно диалогический язык, авторские отступления, чисто американские трамвайные, тротуарные словечки, каких не разыщешь ни в каком словаре. Впрочем, до конца проведенной формы сказа, когда автора — нет, автор — тот же актер, когда даже авторские ремарки даются языком, близким к языку изображаемой среды — у О'Генри нет.

Это всё — из области статики художественного произведения. Но городского читателя, выросшего в бешеных скоростях современного города — одной статикой не удовлетворить: нужна динамика сюжета. Отсюда — всё это желтое море уголовной, сыщицкой литературы, обычно грубой и антихудожественной в языковом отношении. У О'Генри блестящий язык обычно соединен с динамичным сюжетом. Любимейший его композиционный прием — это совершенная неожиданность развязки. Иногда эффект неожиданности очень искусно достигается автором при помощи того, что можно назвать *ложной развязкой*, то есть в сюжетном силлогизме читатель намеренно приводится к ошибочному выводу, а затем где-нибудь вдруг, в конце, крутой поворот — и открывается развязка совершенно иная (рассказы «Кабачок и роза», «Смелее», «Квадратура круга», «Как скрывался Черный Билль»). Очень сложные и тонкие композиционные приемы можно найти в романе О'Генри «Короли и капуста».

К сожалению, в композиции рассказов О'Генри, особенно в переводах к развязке — есть однообразие: хроническая неожиданность теряет свой смысл, неожиданности — ожидаешь, исключение становится правилом. Это — то же самое ощущение, какое испытываешь под дождем парадоксов Уайльда: в конце-концов видишь, что каждый из его парадоксов — только вывернутый наизнанку трюизм.

Впрочем, у Толстого Катюшу Маслову Нехлюдов не меньше любил от того, что она была чуть-чуть раскосой. И указанные недостатки не помешали О'Генри стать одним из любимейших писателей в Америке и Англии.

1922 г.

Ричард Бринсли Шеридан 1751–1816

В России — конец царствования Екатерины II, пугачевщина, пятилетие Павла, благословенный войнами Александр I. Во Франции — Людовик XVI, революция, гильотина, Наполеон Бонапарт. В лихорадке войн и восстаний — весь европейский материк. Одна только Англия — сравнительно спокойный остров среди бурного европейского моря: выстрелы здесь не слышны. Англия воюет издали, из своего уютного кабинета. Питт Младший командует интервенциями в европейские дела. И непримиримым противником Питта выступает в парламенте язвительный, остроумный, изящный, похожий по темпераменту скорее на француза — Ричард Шеридан.

Жизнь Шеридана — это один из самых увлекательных авантюрных романов XVIII века. Вероятно, роман этот не был бы так богат приключениями и самыми неожиданными поворотами фабулы, если бы герой его был чистокровным британцем. Но Шеридан родился в Дублине, в нем много ирландской крови, а эта кровь — больше похожа на вино, чем на медленную, благоразумную жидкость, которая течет в жилах у англичан.

Шеридан в школе — конечно, лентяй, проказник, любимец товарищей и коновод. Подолгу сидеть серьезно над книгами он был неспособен. Среднюю школу он кое-как закончил, но в университет уже не попал: автор романа своей жизни — он от короткого пролога уже торопился перейти к первой главе. Впрочем, отчасти так вышло и по причинам от него независящим. Шеридан-отец, актер и учитель декламации, был недостаточно богат, чтобы содержать в университете двух своих сыновей.

Первая глава романа шеридановской биографии развертывается в блестящем модном курорте Бате: отец Ричарда

поселился здесь вместе с семьей — конечно, потому, что здесь у него была работа, а не ради курортного безделья. Бездельником был только Ричард: старший его брат, благоразумный Чарльз, помогал отцу, младший — сочинял стихи. Стихи, парк, весна, двадцать лет, ирландское вино в жилах, чудесная музыка... Музыки особенно много: ближайшие друзья Шериданов — семья Линли; сам Линли — известный в то время композитор и музыкант, а его дочь Элиза — певица. И, конечно, здесь завязка романа: Ричард влюбился в Элизу. Необходимые интриги препятствия — налицо: у Элизы — не только прекрасный голос, это — несомненная красавица, у нее — десятки поклонников, и ей — почти еще девочке — гораздо больше льстит ухаживание взрослых, чем двадцатилетнего Ричарда. Вдобавок ко всему, отец Элизы среди ее поклонников уже выбрал для нее жениха: это был очень богатый шестидесятилетний старик, владелец чуть ли не половины всех английских молочных ферм.

Уже всем было известно о предстоящем браке мисс Линли, уже казалось — счастье Ричарда Шеридана погибло, но ему на помощь пришло литературное провидение: один из поклонников мисс Линли написал комедию «Девушка из Батса», где шестидесятилетний жених и вся история его сватовства были изображены в самом смешном виде. Комедия в театре имела успех скандала, сатирой шестидесятилетний влюбленный был убит вернее, чем пулей — и больше уже не показывался в доме Линли. Мисс Линли — была свободна.

Но в романе для героя уже подготовлено новое — и гораздо более серьезное препятствие — в лице некоего капитана Мэтьюса. Это был уже не молодой, женатый человек, опытный ловелас. Он пустил в ход всё свое искусство, чтобы влюбить в себя Элизу Линли — и в конце концов это ему удалось. Элиза знала, что у него есть жена и дети, что брак — исключен; она пыталась его забыть, доказывала ему, что им

лучше расстаться, но ничто не помогало. По адресу Элизы начинаются пересуды и сплетни, это доходит, наконец, до м-ра Линли. Затем следует классическая сцена объяснения с разгневанным отцом. Элиза вынуждена дать слово, что она никогда больше не будет встречаться с Мэтьюсом и уехать из Батса в один из Уэльских курортов. В романе наступает пауза, которая заканчивается новой неожиданной встречей с Мэтьюсом, приехавшим в Уэльс. Мэтьюс разыгрывает отчаявшегося влюбленного, угрожает тут же, при Элизе, застрелиться, если она не даст ему слова придти на свидание, угрожает увезти ее с собой силой, если она не придет.

В душе у героини — коллизия: с одной стороны — слово, данное отцу, с другой стороны — обещание, данное Мэтьюсу. Всё это осложняется страхом, что Мэтьюс из-за нее и в самом деле покончит с собой. Развязка мелодраматическая: Элиза выпивает яд...

Как и следовало ожидать, это только концовка одной из глав романа. В решительный момент на сцене появляется Ричард Шеридан, не терявший времени даром и где-то за кулисами подготовивший совершенно неожиданный поворот действия.

Шеридан очень ловко притворился приятелем Мэтьюса. Мэтьюс хвастался ему своими успехами у Элизы и разные детали их романа даже описывал в длинных посланиях. В последнем письме он, между прочим, признавался, что не прочь был уже и кончить всю эту, слишком затянувшуюся историю, но из тщеславия хочет добиться сначала своей цели, хотя бы даже силой, а там — пусть барышня кается на свободе в своих прегрешениях. С этим письмом в кармане Шеридан попал к Элизе как раз во-время, чтобы успеть пригласить врачей, давших ей противоядие. А когда она пришла в себя, дал ей противоядие еще более сильное: письма Мэтьюса. Эти письма окончательно излечили Элизу. Но нужно было что-то предпринять, чтобы избавиться от Мэтьюса,

который угрожал Элизе публичным скандалом. Шеридан убедил ее, что сейчас единственный для нее выход — это на время уехать на континент, во Францию, где он может устроить ее у друзей своей сестры.

Мать Элизы была больна, отец был в отъезде, обстоятельства складывались благоприятно — и романтическое похищение красавицы вполне удалось Шеридану. Что происходило во время путешествия молодой пары — читателю остается неизвестным, но по заключению этой главы романа можно судить, что Шеридан использовал всё присущее ему очарование и сумел найти ключ к сердцу мисс Линли. Это закончилось тайной, без свидетелей, свадьбой в глухой деревушке недалеко от Калэ.

И всё же до конца романа было еще далеко. Начинается по канону погоня за беглецами, м-р Линли настигает их уже во Франции, в Лилле. Элиза, больная, лежит в доме одного почтенного английского доктора, Шеридан живет отдельно: всё обстоит как будто не так плохо, как казалось. Линли увозит дочь обратно в Бате, туда же едет и Шеридан. На некоторое время роман принимает эпистолярную форму: вынужденные скрывать от всех свой брак (оба всё еще живут пока на средства родителей), влюбленные только изредка видятся тайком и изливают свои чувства в оживленной переписке. Как развернутся дальше события, предугадать нельзя.

Литературное провидение еще раз вмешивается в жизнь Шеридана — на этот в виде литературы очень невысокого качества: в местной Батской газетке появляется письмо капитана Мэтьюса, полное самых оскорбительных выпадов по адресу Шеридана. Ирландская кровь вскипела, Шеридан вызвал Мэтьюса на дуэль — и она состоялась в Лондоне, в Гайд-парке. Шеридан так стремительно напал на противника, что вышиб у него шпагу из рук. Мэтьюс принужден был просить пощады, и обещал опубликовать извинительное письмо.

Обещание это не было выполнено, в результате — новая дуэль, Шеридана увозят с места дуэли с несколькими тяжелыми ранами. Элиза, узнавшая об этом, не выдерживает роли, она кричит, что Шеридан — ее муж, что она должна быть с ним, что она не может жить без него. Но счастливая развязка всех любовных перепитий наступает только через несколько месяцев: происходит церемония торжественного венчания, и накрепко, дважды повенчанный, Шеридан отправляется с молодой женой на лето в деревню.

На этом кончается первая часть романа Шерида — новой биографии; в следующей, второй части, действие из плана эмоций переходит в план интеллекта, но и здесь Шеридан остается тем же ирландцем — темпераментным, увлекающимся, блестящим, беспечным.

При всей беспечности ему приходится однако уже подумать и о какой-то работе. Его отец, вскоре после свадьбы Шеридана, писал старшему сыну — благоразумному Чарльзу: «Я считаю, что теперь у меня только один сын — ты»; от Ричарда старик Шеридан окончательно отказался. Молодая пара проживала приданое Элизы, проживала его не считая, надолго этих денег, конечно, не могло хватить. Шеридану предстояло будущее как будто не очень веселое.

И вдруг становится известным, что он написал пьесу и что пьеса эта скоро пойдет в одном из лучших театров Лондона — в Ковэнт-Гардэн. Эта переходная формула «вдруг» — вообще совершенно законна в биографии Шеридана, она вполне соответствует его характеру и темпераменту; «вдруг» — было и в данном случае. Правда, в Батсе Шеридан писал стихи, но стихи были очень посредственные; тогда же с одним из своих приятелей он пробовал взяться за пьесу, но из этого ничего не вышло; и если сам он мечтал о какой-нибудь карьере, то о карьере дипломата (письма к Грэнвилю — незадолго до женитьбы). Как бы то ни было, пьеса, о

которой идет речь — комедия «Соперники» в январе 1775 года была сыграна в Ковэнт-Гар-дэнском театре и имела огромный успех. Так случилось, что Ричард Шеридан, до сих пор известный только как легкомысленный юноша, вдруг стал первоклассным драматургом своей эпохи. К нему сразу же пришли деньги и слава; в его лондонском доме самые интересные люди того времени, это был непрерывный праздник. Было удивительно одно: когда хозяин успевал писать? А меж тем в этом же году, вскоре после «Соперников», им был закончен фарс «Хитрый лейтенант» и опера «Дуэнья» (последняя в сотрудничестве с Линли — отцом Элизы). Обе эти вещи сравнительно слабее «Соперников», и тем не менее инерция славы такова, что обе прошли в театре очень хорошо, особенно опера.

Еще через год — новое «вдруг» в биографии Шеридана: он становится директором театра «Друри-Лэйн» в Лондоне. Владельцем этого театра до сих пор был известный актер Гаррик; ему было уже под шестьдесят, он собирался совсем уйти от театральных дел — и вот среди всех многочисленных претендентов Гаррик выбрал никого иного, как двадцатипятилетнего юношу Шеридана: таково было личное очарование этого ирландца.

Первое время под управлением Шеридана дела в театре шли неважно: любимец публики, Гаррик — со сцены ушел, и чтобы победить конкурента — Ковэн-Гардэн — нужна была хорошая пьеса. Это заставило Шеридана опять сесть за работу, и в начале 1777 года им была сдана в театр новая комедия — лучшее из всего, что им было написано — «Школа злословия». Успех ее был таков, что весь год в театре шла только эта комедия; «успех ее убил самую возможность постановки других пьес» — заявил Шеридану один из членов театрального комитета.

После «Школы злословия» театр был окончательно завоеван Шериданом, и казалось бы, этим окончательно определился его путь — путь драматурга, как будто уже нечего и незачем было больше искать. Но то, что уже достигнуто, побеждено — перестает занимать Шеридана: он написал еще одну, последнюю комедию («Критик») — и в самом расцвете своей литературной славы вдруг ушел из литературы. С 1780 года, драматурга Шеридана больше уже нет: есть политический деятель Шеридан, член парламента от партии вигов. Так прихотливая кривая биографии Шеридана сделала еще один, совершенно неожиданный поворот.

Поворот этот и, во всяком случае, его направление объясняются, впрочем, не одними только особенностями характера и темперамента Шеридана. Во Франции уже последние годы доживал феодальный строй, Европа входила в полосу социальных кризисов и великих войн, напоминающую наше время. В такие эпохи политика звучит громче других инструментов социального оркестра, всё остальное — в том числе и искусство отходит на второй план: на втором плане — Шеридану было тесно.

Имя Шеридана, как политического деятеля, близко связано с тремя знаменитыми в истории Англии именами: Питта младшего, Фокса и Бэрка. Фокс и Бэрк были друзьями и единомышленниками Шеридана; Питт был главою враждебной партии — консерваторов, тори. И как некогда во время дуэли с Мэтьюсом, Шеридану не раз удавалось и теперь выбить шпагу из рук Питта во время их ораторских поединков. «Как бы играя со своим вспыльчивым или раздражительным противником, Шеридан возражал ему остроумными репликами или нападал на него в классической по своему изяществу сатире и вел эту горячую атаку, ни на минуту не теряя присутствия духа, легкости речи и юмора. Улыбкой он наносил тяжелые раны; он вызывал в слушателях неудержимый хохот,

когда объект его насмешек корчился под ударами его бича. Питт и Дэндас чаще всего служили мишенью для нападок Шеридана, и они по опыту знали, что никакие их возражения не смутят Шеридана, не заставят его замолчать»... Так в своих воспоминаниях писал о Шеридане один из его политических противников: свидетельство — самое достоверное.

Три раза партия вигов приходила к власти за время парламентской деятельности Шеридана — и всякий раз Шеридан занимал в кабинете более или менее ответственный пост. Но в рамки систематической, сухой, чиновничьей работы этого пылкого и беспутного ирландца уложить было трудно, и вероятно правы были его противники, когда однажды на дверях его министерства они вывесили издевательское объявление: «По воскресеньям приема нет. В остальные дни недели — работа также не производится». Слава ждала Шеридана, конечно, не в министерских кабинетах, а на ораторской трибуне: здесь Шеридан — политический оратор затмил блеск Шеридана-драматурга.

Восстание в Ирландии, запрос о жестокостях английских властей в Индии, борьба с победившей в другой стране революцией... быть может, речь идет о заседании английского парламента в 1920, в 1930 гг. Нет, эти вопросы обсуждались Палатой Общин и полтораста лет назад, и от левых — от вигов — выступал Шеридан. Чопорные парламентские залы едва ли слышали когда-нибудь такую бурю оваций, какою закончилась речь Шеридана против генерал-губернатора Индии Уоррэна Гастингса. Даже Питт вынужден был заявить: «Эта речь превосходит все речи настоящего и прошлого и обладает всем, что могут дать гений, и искусство, чтобы взволновать человеческую душу и владеть ею». Своей речью Шеридан победил парламент! Было решено, что жестокости Гастингса не могут остаться безнаказанными — и вчерашний владыка Индии был предан суду. Заседания суда были от-

крыты через несколько месяцев в Вестминстерском дворце; Шеридану была поручена одна из основных обвинительных речей. Толпа желающих попасть услышать его осаждала дворец; знатные дамы с утра стояли у входа, чтобы попасть внутрь; за билеты на заседание суда перекупщикам платили по пятьдесят гиней. Шеридан говорил четыре дня.

Это был последний триумф Шеридана, дальше звезда его начинает постепенно тускнеть. В его характере было слишком много какой-то детской беспечности, любви к внешнему блеску, веселью, вину. По-видимому, сдерживающим, организующим элементом в его жизни — была жена: женитьба на Элизе Линли совпала с началом его творческой работы, смерть ее в 1792 г. была началом конца Шеридана. «После ее смерти он как будто обезумел: подписывал совершенно безрассудные контракты в Друри-Лэйн, держал сумасшедшие пари в клубах, нанимал дома, в которых не мог жить, покупал массу лошадей, которые без дела стояли в конюшнях», — сообщает один из биографов Шеридана. Года через три, на балу, Шеридан услышал, как молодая девушка, мисс Огл, сказала о нем: «Фу! Какое у него ужасное лицо»! Шеридану было тогда только 43 года, но он жил как Шекспировский Фальстаф — и это было уже написано на его лицо. Замечания мисс Огл было достаточно, чтобы Шеридан решил доказать ей, что он — еще Шеридан: в этом же году мисс Огл, по возрасту годившаяся ему в дочери, стала его женой.

Еще раз былой блеск Шеридана освещал серые заседания Палаты Общин. Все выступления его были очень левыми: он протестовал против упразднения независимого ирландского парламента, он защищал самостоятельность Польши, он долго и упорно боролся против Питта, добивавшегося войны с революционной Францией. Но с Питтом теперь уже был один из прежних соратников Шеридана — Бэрк, за Питтом пошла значительная часть вигов — пэров и крупных землевладельцев.

Шеридана — защитника французской революции встретили иначе, чем Шеридана — обвинителя Гастингса. Друзей и поклонников у Шеридана становилось всё меньше.

Однажды во время заседания парламента зала вдруг осветилась багровым светом: это горел недавно отстроенный заново театр Шеридана Друри-Лэйн. Было предложено прервать заседание, но Шеридан первый высказался против: «Каковы бы ни были размеры моего несчастья, это — частное дело, которое не должно мешать делам государственным», — заявил он.

После этого пожара у Шеридана остались одни только долги, он быстро шёл к полному разорению. Уместно ли выбирать в парламент разорившегося человека? Избиратели Шеридана ответили на этот вопрос отрицательно, при ближайших же перевыборах забаллотировав своего недавнего любимца. Шеридан и Наполеон были разбиты в одном и том же году: в 1812. Островом св. Елены для Шеридана была долговая тюрьма, куда его посадили беспощадные кредиторы.

После выхода из тюрьмы Шеридан кончал свои дни в полной заброшенности, в нужде, забытый почти всеми. О нем не забывали только его Шейлоки: когда он уже был при смерти, в дом к нему явились полицейские, чтобы опять отправить его в долговую тюрьму. И только заверения врача, что они принесут туда только мертвое тело, дали Шеридану возможность умереть не за решеткой.

Биография его была бы невыдержанной, если бы в ней не оказалось последнего «вдруг», последнего контраста: за умирающим Шериданом пришли полицейские — за мертвым Шериданом шли два королевских брата, герцоги, пэры, члены парламента; умирающего Шеридана хотели отвезти в тюрьму, мертвого Шеридана везли в Вестминстерское аббатство — в английский пантеон. День его пышных похорон напомнил тот день, когда он был на вершине славы и весь

Лондон стремился услышать его речь в Вестминстерском дворце.

«Что ни делал Шеридан, у него всегда это выходило лучшим в своем роде. Он написал лучшую комедию («Школу злословия»), лучшую драму («Дуэнья»), лучший фарс («Критик»), лучшее надгробное слово (памяти Гаррика); и всё это увенчано еще одним: он произнес лучшую речь из всех, какие слышала Англия (речь по делу Гастингса)».

Это — выдержка из дневника Байрона. Байрон записал это, как современник. Но жестокое испытание временем, веками, среди всего этого, «самого лучшего» сделало отбор: давно уже забыта слава Шеридана-политика, а Шеридан-драматург жив еще и до наших дней. Во всяком случае это можно сказать о двух его лучших вещах — «Соперниках» и «Школе злословия», вошедших в репертуар английской классики.

В реальной жизни Шеридана было столько театрально-эффектного, что материал его биографии неминуемо должен был оставить след на его пьесах. Это можно найти и в «Соперниках», и в «Школе злословия». Показанная в «Соперниках» авантюрная история любви Фолклэнда и Лидии, попытка их бегства, дуэль Фолклэнда с одним из поклонников Лидии — всё это построено, конечно, на знакомых уже нам приключениях самого Шеридана. Труднее отыскать биографические следы в «Школе злословия», но по-видимому есть они и там. У Шеридана был старший брат Чарльз, никакими талантами, кроме показных добродетелей, не отличавшийся. Но отец всегда ставил его в пример шальному, беспутному Ричарду — и даже больше: он не раз заявлял, что у него «только один сын — Чарльз», а Ричард — лишь позорит честное имя Шериданов. И всё же, когда отец умирал, возле него был именно Ричард, и заботы о семье взял тот же Ричард: добродетельный Чарльз показал, наконец, свое настоящее лицо. Очень вероятно, что именно из этих

«семейных» элементов — в «Школе злословия» сложились характеры обоих братьев Сэрфэс и одна из основных сюжетных линий пьесы, построенная на разоблачении старшего брата.

Любопытные данные о работе Шеридана над «Школой злословия» сообщает Т. Мур в своих «Воспоминаниях», посвященных Шеридану, имевший возможность ознакомиться с рукописями пьесы. Первый вариант представлял собою двухактную комедию, с сюжетной установкой на историю Тизля и его жены. Действующими лицами в этой комедии были: сэр Роланд Гарпэр, Плаузибл, капитан Г. Плаузибл, Фримэн, Соломон Тизл, м-с Тизл, Мария. Соломон Тизл превращается затем в сэра Тизл; Плаузибл становится впоследствии Джозэфом Сэрфэс. Комедия начиналась монологом Соломона Тизля; из этого монолога видно, что был задуман не холостяком, а, наоборот, рецидивистом-супругом с тремя приводами к алтарю. Последняя, третья, жена — на 30 лет моложе его, провинциалка, в которой уже легко узнать леди Тизл из «Школы злословия». Но в ней пока осталась еще провинциальная простота: изворотливости позднейшей леди Тизл в ней еще нет, тут она прямо говорит мужу, что сельская жизнь до смерти надоела ей, потому она и решила «выйти замуж за первого попавшегося дурака». И дальше, в ответ на реплику Тизля: «Значит, вы хотите моей смерти?» — она отвечает еще откровенней: «Вы знаете, что нет... потому что вы еще не сделали завещания в мою пользу». Тизл: «Но ведь я всего только средних лет мужчина». Леди Тизл: «Вот в том-то и беда: уж лучше бы вы были лет на 20 постарше или лет на 20 помоложе, — я предпочла бы и то и другое»...

Несколько блестящих реплик, вроде только что приведенной, выпадают в окончательном тексте пьесы. Другие реплики, постепенно меняясь от варианта к варианту, показывают, ценою какого упорного труда достигалось такое как

будто легкое, шампанское остроумие окончательного текста. Когда дело касалось любимой работы, Шеридан работать умел: об этом говорят его рукописи.

Из всех его пьес общественное значение имеет, конечно, именно «Школа злословия»: это не только комедия сатирическая. Наибольшей силы сатирический заряд сконцентрирован на двух лицах пьесы: леди Снируэл и Джозефе Сэрфэс. Пустота высших кругов английского общества, наполняющего жизнь только одним — гомерическими сплетнями, в лице леди Снируэл и ее окружения, показана так, как это может быть никому не удавалось сделать после Шеридана. Джозеф Сэрфэс в портретной галерее лицемеров и ханжей занимает почетное место рядом с мольеровским Тартюфом и нашим Молчалиным. Потомки этих почтенных господ здравствуют и посейчас: острие социальной сатиры в «Школе злословия» не затупилось и в наши дни.

«Школа злословия» была уже написана и поставлена; уже много лет Шеридан не притрагивался к перу, но однажды распространился слух, что он пишет новую комедию. Один из его друзей, м-р Келли, спросил его, правда ли это; Шеридан ответил утвердительно. — Не верю, — сказал Келли. — Вы никогда больше не будете писать, вы боитесь писать. — Кого же я боюсь? — спросил Шеридан. — Вы боитесь автора «Школы злословия», — ответил Келли.

Келли был прав; Шеридан имел основания бояться автора «Школы злословия»: превзойти этого автора было трудно даже Шеридану.

1931 г.

«Завтра»

Всякое сегодня — одновременно и колыбель, и саван: саван — для вчера, колыбель для завтра. Сегодня, вчера и завтра — равно близки друг другу и равно далеки одно от другого: это — поколение, это — деды, отцы и внуки. И внуки — неизменно любят и ненавидят отцов, отцы — неизменно ненавидят и любят дедов.

Сегодня обречено умереть: потому что умерло вчера и потому что родится завтра. Таков жестокий и мудрый закон. Жестокий — потому что он обрекает на вечную неудовлетворенность тех, кто сегодня уже видит далекие вершины завтра; мудрый — потому что только в вечной неудовлетворенности — залог вечного движения вперед, вечного творчества. Тот, кто нашел свой идеал сегодня — как жена Лота, уже обращен в соляной столп, уже врос в землю и не двигается дальше. Мир жив только еретиками: еретик Христос, еретик Коперник, еретик Толстой. Наш символ веры — ересь: завтра — непременно ересь для сегодня, обращенного в соляной столб, для вчера рассыпавшегося в пыль. Сегодня — отрицает вчера, но является отрицанием отрицания — завтра: всё тот же диалектический путь, грандиозной параболой уносящий мир в бесконечность. Тезис — вчера, антитезис — сегодня, и синтез — завтра.

Вчера был царь и были рабы; сегодня — нет царя, но остались рабы; завтра — будут только цари. Мы идем во имя завтрашнего свободного человека — царя.

Мы пережили эпоху подавления масс; мы переживаем эпоху подавления личности во имя масс; завтра — принесет освобождение личности — во имя человека. Война империалистическая и война гражданская — обратили человека в материал для войны, в номер, цифру. Человек забыт — ради субботы; мы хотим напомнить другое: суббота для человека.

Единственное оружие, достойное человека — завтрашнего человека — это слово. Словом русская интеллигенция, русская литература — десятилетия подряд боролась за великое человеческое завтра. И теперь время вновь поднять это оружие. Умирает человек. Гордый homo erectus становится на четвереньки, обрастает клыками и шерстью, в человеке — побеждает зверь. Возвращается дикое средневековье, стремительно падает ценность человеческой жизни, катится новая волна европейских погромов. Нельзя больше молчать. Время крикнуть: человек человеку — брат!

На защиту человека и человечности зовем мы русскую интеллигенцию. Наше обращение не к тем, кто не приемлет сегодня во имя возврата к вчерашнему; наше обращение не к тем, кто безнадежно оглушен и сегодняшним днем; наше обращение к тем, кто видит далекое завтра — и во имя завтра, во имя человека — судит сегодня.

1919–20 г.

«Цель»

У нас пока вся литература еще заряжена ядами войны. Она строится на ненависти — на классовой ненависти, ее сложных соединяющих, ее суррогатах. На отрицательных чувствах — нельзя строить. Только тогда, когда мы вместо ненависти к человеку поставим любовь к человеку — придет настоящая литература. Век наш жесток, железен — да; это век войн и восстаний — да. Но тем нужнее отдых от ненависти (она разрушительно действует на человеческую психику). Не время механического равенства, не время животного довольства настает с уничтожением классов, а время огромного подъема высочайших человеческих эмоций, время любви.

Впрочем, каково будет это грядущее — зависит от нас. Пока ни о каком воспитании высоких эмоций, свойственных эпохе осуществления коллективизма — мы не думаем. Постановления, резолюции, параграфы, деревья — а за деревьями нет леса. Что может увлечь в политграмоте? — ничто.

«Искусство всегда служило командующим классам»... Этим может восхищаться фашист, империалист, но не революционер, не *диалектик*. Всё отличие командующего сейчас класса в том, что он командует *временно,* что он командует для того, чтобы как можно скорей перестать командовать — чтобы сбросить с человечества иго всякого государства и всякой команды; отличие в том, что командующий сейчас класс знает (верим, должен знать) всё это. И вот об этом-то забывают.

— Зародыш будущего всегда в настоящем.

Это правда: художники — всех родов оружия — в большинстве всегда скептически развращены, беспринципны в большинстве — они всегда были ландскнехтами, продавали себя тем, кто им хорошо платит. Но этот закон купли-продажи таланта — закон капиталистического общества; обществу, думающему строить жизнь на иных, новых, более

высоких началах — принимать этот позорный закон так же неуместно, как принимать без всякой борьбы торговлю собою женщин. С моей (еретической) точки зрения несдающийся упрямый враг гораздо больше достоин уважения, чем внезапный коммунист — вроде скажем, Сергея Городецкого. Служба господствующему классу, построенная на том, что эта служба выгодна — революционера отнюдь не должна приводить в телячий восторг; от такой «службы», естественно, переходящей в прислуживание — революционера должно тошнить; услаждаться этим могут только такие типичные продукты переходной эпохи, совершенно лишенные обоняния — как Горбачев или Лилевич, да пожалуй, и такие, как Авербах, от них недалеко.

У этих молодых людей в руках не перо и чернила, а хлыст и кусочек жареного. В основном критика их сводится к окрику: «Служи!»; писатель для них — только собачка, которую нужно выучить стоять на задних лапках — тогда ей дают кусочек жареного и тогда всё обстоит благополучно.

Нет, дражайшие товарищи, не *благополучно*. Собачки, которые «служат» в расчете на кусочек жареного или из боязни хлыста — революции не нужны; не нужны и дрессировщики таких собачек. Нужны писатели, которые ничего не боятся — так же, как ничего не боится революция; нужны писатели, которые не ищут сегодняшней выгоды — так же, как не ищет этого революция (не даром же она учит нас жертвовать всем, даже жизнью — ради счастья будущих поколений — в этом ее этика); нужны писатели, в которых революция родит настоящее, органическое эхо. Пусть это эхо в каждом писателе будет индивидуально, пусть писатели в работе не сообразуются с какими-то параграфами таких-то конференций: важно, чтобы это было искренно, важно, чтобы это вело читателей вперед, а не назад, важно, чтоб это их беспокоило, а не успокаивало.

Куда же — вперед? Как далеко — вперед? В ответ на этот вопрос — основная ошибка большей части нынешней критики и большей части писателей, покорно идущих на поводу этой, не умеющей диалектически мыслить критики.

Мы уверены, что правильным ответом на заданный вопрос должно быть: чем дальше вперед, — тем лучше, ценнее. Снижение цен, санитарное благополучие города, тракторизация деревни — очень хорошо, это — движение вперед, конечно. Я представляю себе отличный газетный фельетон на эти темы (который завтра будет забыт). Но я с трудом могу вообразить Льва Толстого или Ромен Роллана, построенных на санитарном благополучии. Я с трудом вижу читателей, по настоящему, взволнованных таким санитарно-благополучным Толстым.

Пора же, наконец, уразуметь, что упорное ограничение писателя областью «малых дел» — создает только филистерскую, служебную литературу и ничего больше. Пора понять, что в литературе — так же, как в науке — есть деление на большую и малую литературу, у каждой из которых — свои задачи. Есть твердое деление хирургии на «большую» и «малую»: «большая» двигает науку вперед, «малая» выполняет ежедневную, очередную работу, «большая» производит опыты Каррлея и Воронова, «малая» — бинтует вывихнутую руку. Есть деление астрономии на большую и малую: большая занимается определением курса, по какому движется солнечная система; малая рекомендует способы определения курса корабля в море. Если мы заставим Каррлея бинтовать вывихи — мы получим лишнего фельдшера; это, конечно, полезно, но — глупо, потому что человечество, приобретая фельдшера, потеряет гениального ученого.

Критика толкает сейчас русскую литературу — к фельдшерству; фельдшеризм — вот имя той болезни, которой больна русская литература. Недаром же Мариетта Шагинян (писательница от всех Горбачевых недавно получившая фор-

мальное звание «левого попутчика») не выдержала и закричала в своей книге «Быт и искусство» об отсутствии всяких «проекций будущего», как об одной из причин того, что «писатель болен». Она ошиблась только в одном: это — не одна из причин, это — единственная причина, к этому — в широком смысле сводятся все остальные.

* * *

Цель искусства и литературы в том числе — не отражать жизнь, а организовывать ее, строить ее (для отражения жизни есть малое искусство: фотография). Что значит для художественной литературы «организовывать жизнь»? Авербах понимает это так: «молочная кооперация будет темой художественного произведения новых писателей, потому что она является делом социальной практики новой эпохи». Это звучит, как злой анекдот, но этот злой анекдот на память потомству — Авербах сочинил сам о себе.

Молочная кооперация, когда ею занимается не Авербах, а специалист — дело очень почтенное: это — пусть маленький, пусть сантиметровый — шаг к определенной цели, это — одно из миллиона средств для достижения цели. Дело специалиста говорить о средствах, о сантиметрах; дело художника — говорить о цели, о километрах, о тысячах километров. Организующая роль искусства в том, чтобы заразить, взволновать читателя пафосом или иронией: это катод и анод в литературе. Но сантиметровая ирония — жалка, а сантиметровый, молочно-кооперативный пафос — смешон, увлечь это не может никого. Чтобы взволновать, художник должен говорить не о средствах, а о цели — о великой цели, к которой идет человечество.

Я боюсь

Я боюсь, что мы слишком бережно и слишком многое храним из того, что нам досталось в наследие от дворцов. Вот эти золоченые кресла — да, их надо сберечь: они так грациозны и так нежно лобызают любое седалище. И пусть бесспорно, что придворные поэты грацией и нежностью похожи на прелестные золоченые кресла. Но не ошибка ли, что институт придворных поэтов мы сохраняем не менее заботливо, чем золоченые кресла? Ведь остались только дворцы, но двора уже нет.

Я боюсь, что мы слишком добродушны, и что французская революция в разрушении всего придворного была беспощадней. В 1794 году 11 мессидора Пэйан, председатель комиссии по народному просвещению, издал декрет — и вот что, между прочим, говорилось в этом декрете:

> «Есть множество юрких авторов, постоянно следящих за злобой дня; они знают моду и окраску данного сезона; знают, когда надо надеть красный колпак и когда скинуть... В итоге они лишь развращают вкус и принижают искусство. Истинный гений творит вдумчиво и воплощает свои замыслы в бронзе, а посредственность, притаившись под эгидой свободы, похищает ее именем мимолетное торжество и срывает цветы эфемерного успеха»...

Этим презрительным декретом — французская революция гильотинировала переряженных придворных поэтов. А мы — «юрких авторов, знающих, когда надеть красный колпак и когда его скинуть», когда петь сретение царя и когда молот и серп — мы их преподносим народу, как литературу, достойную революции. И литературные кентавры, давя друг друга и брыкаясь, мчатся в состязании на великолепный приз: монопольное правописания од, монопольное право рыцарски швырять грязью в интеллигенцию. Я боюсь —

Пэйан прав: это лишь развращает и принижает искусство. И я боюсь, что если так будет и дальше, то весь последний период русской литературы войдет в историю под именем юркой школы, ибо неюркие вот уже два года молчат.

Что же внесли в литературу те, которые не молчали?

Наиюрчайшими оказались футуристы: не медля ни минуты — они объявили, что придворная школа — это, конечно, они. И в течение года мы ничего не слышали, кроме их желтых, зеленых и малиновых торжествующих кликов. Но сочетание красного санкюлотского колпака с желтой кофтой и с нестертым еще вчерашним голубым цветочком на щеке — слишком кощунственно резало глаз даже неприхотливым: футуристам любезно показали на дверь те, чьими самозванными герольдами скакали футуристы. Футуризм сгинул. И по-прежнему среди плоско-жестяного футуристического моря один маяк — Маяковский. Потому что он не из юрких: он пел революции еще тогда, когда другие, сидя в Петербурге, обстреливали дальнобойными стихами Берлин. Но и этот великолепный маяк пока светит старым запасом своего «Я» и «Простого, как мычание». В «Героях и жертвах революции», в «Бубликах», в стихах о бабе у Врангеля — уже не прежний Маяковский, Эдиссон, пионер, каждый шаг которого — просека в дебрях: из дебрей он вышел на ископыченный большак, он занялся усовершенствованием казенных сюжетов и ритмов. Впрочем, что же: Эдиссон тоже усовершенствовал изобретение Грэхэма Белля.

Лошадизм московских имажинистов — слишком явно придавлен чугунной тенью Маяковского. Но как бы они ни старались дурно пахнуть и вопить — им не перепахнуть и не перевопить Маяковского. Имажинистская Америка, к сожалению, давненько открыта. И еще в эпоху Серафино один, считавший себя величайшим, поэт писал: «Если бы я не боялся смутить воздух вашей скромности золотым облаком

почестей, я не мог бы удержаться от того, чтобы не убрать окна здания славы теми светлыми одеждами, которыми руки похвалы украшают спину имен, даруемых созданиям превосходным»... (из письма Пиетро Аретино к герцогине Урбинской). «Руки похвалы» и «спина имен» — это ли не имажинизм? Отличное и острое средство — image — стало целью, телега потащила коня.

Пролетарские писатели и поэты — усердно пытаются быть авиаторами, оседлав паровоз. Паровоз пыхтит искренне и старательно, но непохоже, чтобы он поднялся на воздух. За малыми исключениями (вроде Михаила Волкова в московской «Кузнице») — у всех пролеткультцев революционнейшее содержание и реакционнейшая форма. Пролеткультское искусство — пока шаг назад, к шестидесятым годам. И я боюсь — аэропланы, из числа юрких, всегда будут обгонять честные паровозы и «притаившись под эгидой свободы, похищать ее именем мимолетное торжество».

К счастью, у масс — чутье тоньше, чем думают. И поэтому торжество юрких — только мимолетно. Так мимолетно было торжество футуристов. Так же мимолетно проторжествовал Клюев, после патриотических стихов о подлом Вильгельме — восторгавшийся «окриком в декретах» и пулеметом (восхитительная рифма: пулемет — мед!). И, кажется, не торжествовал даже мимолетно Городецкий: на вечере в Думском зале он был принят холодно, а на его вечер в Доме искусства — не пришло и десяти человек.

А неюркие молчат. Два года тому назад пробило «Двенадцать» Блока — и с последним, двенадцатым, ударом Блок замолчал. Еле замеченные — давно уже — промчались по темным, бестрамвайным улицам «Скифы». Одиноко белеют в темном вчера прошлогодние «Записки мечтателей» Алконоста. И мы слышим, как жалуется там Андрей Белый: «Обстоятельства жизни — рвут на части; автор подчас падает под

бременем работы, ему чуждой; он месяцами не имеет возможности сосредоточиться и окончить недописанную фразу. Часто за это время перед автором вставал вопрос, нужен ли он кому-нибудь, то есть нужен ли «Петербург», «Серебряный Голубь»? Может быть, автор нужен, как учитель «стиховедения»? Если бы это было так, автор немедленно положил бы перо и старался бы найти себе место среди чистильщиков улиц, чтобы не изнасиловать свою душу суррогатами литературной деятельности»...

Да, это одна из причин молчания подлинной литературы. Писатель, который не может стать юрким, должен ходить на службу с портфелем, если он хочет жить. В наши дни — в театральный отдел с портфелем бегал бы Гоголь; Тургенев во «Всемирной литературе», несомненно, переводил бы Бальзака и Флобера; Герцен читал бы лекции в Балтфлоте; Чехов служил бы в Комздраве. Иначе, чтобы жить, — жить так, как пять лет назад жил студент на сорок рублей — Гоголю пришлось бы писать в месяц по четыре «Ревизора», Тургеневу каждые два месяца по трое «Отцов и детей», Чехову — в месяц по сотне рассказов. Это кажется нелепой шуткой, но это, к несчастью не шутка, а настоящие цифры. Труд художника слова, медленно и мучительно-радостно «воплощающего свои замыслы в бронзе», и труд словоблуда, работа Чехова и работа Брешко-Брешковского — теперь расцениваются одинаково: на аршины, на листы. И перед писателем — выбор: или стать Брешко-Брешковским — или замолчать. Для писателя, для поэта настоящего — выбор ясен.

Но даже и не в этом главное: голодать русские писатели привыкли: главная причина молчания — не хлебная и не бумажная, а гораздо тяжелее, прочнее, железней. Главное в том, что настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные и благонадежные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари,

скептики. А если писатель должен быть благоразумным, должен быть католически-правоверным, должен быть сегодня — полезным, не может хлестать всех, как Свифт, не может улыбаться над всем, как Анатоль Франс — тогда нет литературы бронзовой, а есть только бумажная, газетная, которую читают сегодня и в которую завтра завертывают глиняное мыло.

Пытающиеся строить в наше необычайное время новую культуру — часто обращают взоры далеко назад: к стадиону, к театру, к играм афинского демоса. Ретроспекция правильная. Но не надо забывать, что афинская ἀγορά — афинский народ — умел слушать не только оды: он не боялся и жестоких бичей Аристофана. А мы... где нам думать об Аристофане, когда даже невиннейший «Работяга Словотеков» Горького снимается с репертуара, дабы охранить от соблазна этого малого несмышленыша — демос российский!

Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока не перестанут смотреть на демос российский, как на ребенка, невинность которого надо оберегать. Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока мы не излечимся от какого-то нового католицизма, который не меньше старого опасается всякого еретического слова. А если неизлечима эта болезнь — я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое.

1921 г.

Новая русская проза

Русская литература за последние годы — это Питер Шлемиль, потерявший свою тень: есть писатели — и нет критиков. Формалисты всё еще не рискуют производить операций над живыми людьми и продолжают препарировать трупы. Живые — попадают в руки критиков-любителей, а эти судят о художественной литературе с той же ангельской простотой, с какой один мой знакомый инженер судил о музыке: вся музыка делилась для него на две половины: «Боже царя храни» — одна, а другая — всё прочее; встают — стало быть из первой половины, не встают —· значит, из второй, из «не-Боже-царя». Иного эха писатель сейчас не слышит: критики художественной, профессиональной — нет. И вот поневоле мне, беллетристу, приходится на час выйти из хоровода и посмотреть со стороны: кто, как, куда.

Хоровод-по́солонь, слева направо. И левейшее: «*пролетарские беллетристы*». Их нет.

Они есть, но нет пока ни одного, какому дано было бы пережить завтра и войти в историю литературы — хотя бы даже не через парадную дверь. Несмотря на создание специальных инкубаторов, никакой пролетарской литературы высидеть не удалось, и теперь уже не редкость услышать честное признание: «мы напрасно создали искусственно пролетарскую литературу, организуя пролеткульты, ибо пролеткульты никого и ничего не дали»[3]. Они и не могли дать: догма, статика, консонанс — мешают заболеть искусством, во всяком случае — наиболее сложными его формами. Правда, в московской «Кузнице» и «Горне» выковалось несколько несомненных поэтов (Казин, Обрадович, Александровский). Но ведь прав Андрей Белый, когда в одной из своих статей

[3] Из докладов в Петербургском Совете в 1922 году.

говорит: «написать... прозой — труднее, чем стихами. И оттого исторически она появляется несравненно позже поэзии». Это «несравненно позже» — пока еще очень далеко даже для наиболее культурных групп — «Кузницы», «Горна» в Москве.

Чрезвычайно шумливая компания «космистов», паразитирующих на петербургских газетах, в статьях домашних своих критиков еженедельно угрожает ливнем новых талантов. Но любезные показания барометров помогают мало: в космосе — засуха всё такая же и всё тот же неурожай на прозаиков. Кажется, больше всего дружеских векселей было выдано на имя книжечки «Голод», торжественно названной романом. Героиня «Голода» (конечно, не Марья, и не Дарья, а в соответствии с вербицкой эстетикой — «Фея») говорит где-то о своем лице: «Не вижу ни глаз, ни носа. Белеет что-то бледное, но мысль ничего не схватывает». Это — лицо не только «Феи», но и всей повести: всё — строго, образцово банально — вплоть до: «Облетели цветы, догорели огни... Прощай, Сергей, прощай. Я похоронила его навсегда». Это — финал не только повести, но, может быть, и автора.

Крепче, настоящей — некоторые московские писатели-коммунисты: Аросев, Неверов, Либединский. Они вспахивают свои страницы доброй старой сохой реализма; но Аросев иной раз выкорчевывает довольно глубокие психологические корневища (повести «Страда» и «Недавние дни»), Либединский (повесть «Неделя») уже приправляет быт импрессионизмом, Неверов... что ж: Неверов — верно глеб-успенствует. А всё же явно, явно, и эти писатели — вместе с «космистами» и «кузнецами» — уверены, что революционное искусство — это искусство, изображающее быт революции. Видят только тело — и даже не тело, а шапки, френчи, рукавицы, сапоги; огромный, фантастический размах духа нашей эпохи, разрушивший *быт,* чтобы поставить вопросы *бытия* — это не чувствуется ни у одного. Это — передвижники, Верещагины,

и будь Ревтрибунал Искусства — он привлек бы названные группы прозаиков к ответственности за художественную контрреволюцию.

Рядом на скамье подсудимых оказались бы... российские *футуристы*; вещественное доказательство: «Леф» № 1 — «журнал левого фронта искусства». Три динамитнейших манифеста; автосалют: «Мы знаем, мы лучшие работники искусства современности»; действительно — мастерские стихи Асеева, Маяковского; и вдруг — направо кругом! — от Асеева к Авсеенке: рассказ Брика «Не попутчица». Рассказ — очень удачная пародия на салонную новеллу в современной обстановке; явно пародийны даже «элегантные» имена героев: Стрепетов! Велярская! Автор сыграл хорошую шутку с редакцией «Лефа», но этой пародии, конечно, не по пути ни с каким новым искусством.

Родившаяся от петербургского дома искусств группа *Серапионовых братьев* — сперва была встречена с колокольным звоном. Но теперь — лавровейшие статьи о них сменились чуть что не статьями уголовного кодекса: по новейшим данным (космистов) оказывается, что у этих писателей — «ломаного гроша за душой нет», что они «волки в овечьей шкуре» и у них — «неприятие» революции. «Серапионовы братья» — не Моцарты, конечно, но Сальери есть и у них, и всё это, разумеется, чистейший сальеризм: писателей, враждебных революции, в России сейчас нет — их выдумали, чтобы не было очень скучно. А поводом послужило то, что эти писатели не считают революцию чахоточной барышней, которую нужно оберегать от малейшего сквозняка.

Впрочем, Серапионовы братья — вообще выдуманы, как знаменитый Пютуа у Анатоля Франса: Пютуа приписывали разные поступки и даже преступления, но никакого Пютуа не было — он был выдуман г-жей Бержерэ. Этой Бержерэ в данном случае был отчасти и я; но теперь уже нельзя скрыть,

что Серапионовы братья — вовсе не братья: отцы у них разные; и это никакая не школа и даже не направление: какое же направление, когда одни правят на восток, а другие на запад? Это просто встреча в вагоне случайных попутчиков: от литературных традиций вместе им ехать только до первой узловой станции; дальше поедет только часть, а остальные так и застрянут на этой станции — импрессионизированного, раскрашенного фольклором реализма. Наверное останутся здесь — Вс. Иванов и Федин; возможно, что останутся — Н. Никитин и Зощенко. Богатый груз слов — всех четырех тянет к земле, к быту; и с гофманскими серапионовыми братьями — у всех четырех едва ли даже шапочное знакомство.

Простодушные критики, пользующиеся методом «боже» и «не-боже», особенно звонили во Вс. Иванова. Кто-то назвал его даже «новым Горьким» — должно быть, хотели похвалить, но это для писателя — похвала довольно горькая. Горького в свое время никто не называл: новый такой-то; потому что он был Горький — и никто больше. И он стал Горьким «Детства», «Ералаша» — только после того, как долго работал и думал.

Чтобы Вс. Иванов много думал — пока не похоже: он больше нюхает. Никто из писателей русских до сих пор не писал столько ноздрями, как Вс. Иванов. Он обнюхивает всё без разбору, у него запахи: «штанов, мокрых от пота», «пахнущих мочей Димитриевых рук», псины, гниющего навоза, грибов, льда, мыла, золы, кумыса, табаку, самогона, «людского убожества» — каталог можно продолжить без конца. Нюх у Вс. Иванова — великолепный, звериный. Но когда он вспоминает, что ведь не из одной же ноздри, подобно лешему, состоит человек и пробует философствовать, то частенько получаются анекдоты, вроде богоискательских разговоров в «Цветных ветрах»: — «Самогон нет у те?» — «Нет. А как ты о Боге?»; или там же герой, взгромоздившийся на бабу, вдруг вспоминает: «Веру надо, а какую надо — неведомо».

Вс. Иванов — живописец бесспорный; но искусство слова — это живопись — архитектура — музыка. Музыку слова — он слышит еще мало и архитектурные формы сюжета ему еще не видны; оттого со сложной, полифонической конструкцией романа («Голубые пески») он не справился. Пока весь он — в быту («революционный быт») и бытовеет всё гуще. Право на билет в вагоне Серапионовых братьев ему дает только импрессионизм образов.

«Кругом меня удивляются, отчего я такой чистенький. А не знают, что весь извалявшись, в пуху... что только и думаю, как бы ловчее кувыркнуться... У меня тоска. Чем избавиться?» — Это из лирического отступления в одном из рассказов *Н. Никитина* и это то, что Никитин мог бы сказать, если бы каким-нибудь литературным Введенским была устроена «общая исповедь».

Кувыр-болезнь Никитина особенно заметна в последних его вещах и происходит она, конечно, от хорошего страха банальности. Вот и сказал бы хорошее, точное слово, и может — а боится; и выходит подчас совсем что-нибудь невразумительное, вроде «заморелого пота», «отвального колоса», или: «чайка гаркнула крылом по воде», «прозирая у ног, у тверди, небо» — хотя автор, вероятно, знает, что «гаркнуть» — это заорать а твердь — никак не у ног.

Кувырканием от тоски не излечишься. Тоска, боль — та самая трещина в душе, через которую сочится настоящее искусство (кровь). Эта трещина у Никитина — к его счастью и несчастью — есть; оттуда у него такие рассказы, как «Пелла», «Камни», «Кол»; оттого он гораздо беспокойнее Вс. Иванова, и у него меньше шансов почить от дел своих на «революционном быте», на фольклоре, на импрессионистской живописи.

Зощенко — за одним столом с Никитиным и Вс. Ивановым: они объедаются одним и тем же — узорчатыми, хитро расписанными пряниками слов. Но никакого кувыркания,

как у Никитина, никакой прожорливой неразборчивости, как у Вс. Иванова — у Зощенки нет. Из всей петербургской литературной молодежи — Зощенко один владеет безошибочно народным говором и формой сказа (так же, как из москвичей — Леонов, о котором речь впереди). Такое — сразу точное и законченное — мастерство всегда заставляет бояться, что автор нашел для себя свой un petit verre. Но превосходные, еще не печатавшиеся литературные пародии Зощенки и его небольшая повесть «Аполлон и Тамара», построенная на острой грани между сентиментальностью и пародией на сентиментальность — дают основание думать, что диапазон автора, может быть, шире сказа.

В активе у Федина — до странности зрелый рассказ «Сад», под которым подписался бы и Бунин. В повести «Анна Тимофеевна» — Небольшой сдвиг влево, и, кажется, дальнейший сдвиг — в незаконченном его романе. Пока Федин — правее, каноничнее остальных.

У трех «серапионовых братьев» — Каверина, Лунда и Слонимского — взяты билеты дальнего следования. Может случиться, они, не доехавши, слезут где-нибудь на полпути; может случиться, не хватит сил у Слонимского, терпенья у Лунца — но пока от застрявших в быту традиций русской прозы они отошли гораздо дальше, чем четверо их товарищей. Традиционной болезнью русских беллетристов стала какая-то пешеходность фантазии, сюжетная анемия, всё ушло в живопись. А у этих троих — правда, за счет живописи — архитектура, сюжетная конструкция, фантастика; с Гофманом они в родстве не только по паспорту.

Особенно — *Коверин:* в географии у него — гей-дельберги, вюртемберги, и живут в них — магистры, бургомистры и фрау. Слова для него — а, в, с, х, у — одинаковое для любого языка обозначения; именованных чисел-слов у него нет, живописи он не знает — потому что целиком ушел в архитектуру. И тут опыты его очень интересны: у него выходят стойкие

сплавы из фантастики и реальности; он хорошо заостряет композицию, играя в разоблачения игры; он умеет философски углубить перспективу, как бы путем параллельных зеркал («Пятый странник»). Чтобы стать очень оригинальным писателем, Каверину нужно перевести свой Нюрнберг хотя бы в Петербург, немного, раскрасить свое слово и вспомнить, что это слово — русское.

Лунц — так же, как и Каверин — в алгебре, чертежах, а не в живописи. Рассказы его еще не вышли из стадии экзерсисов, может быть и не выйдут: сюжетное напряжение у него обычно так велико, что тонкая оболочка рассказа не выдерживает, и автор берет киносценарий или пьесу. Его драма «Вне закона», построенная в некоей алгебраической Испании, революцию и современность захватывает, конечно, гораздо глубже, чем любой рассказ или пьеса из революционного быта.

М. Слонимский — пока еще гибрида; таков он, по крайней мере, в единственной книжке своих рассказов «Шестой стрелковый». Здесь — быт (война, фронт, семнадцатый год), но экран, на котором мелькают события быта, непрочен, часто колышется, и есть ощущение, что сквозь него прорвется фантастика.

Как это обычно случается с пассажирами отдельных вагонов — «серапионовы братья» дверь своего вагона держат на запоре. Но, в сущности, там есть место еще для многих. Из петербуржцев, конечно, для *Ольги Форш* — не столько по ее рассказам, сколько по ее пьесам: в рассказах — современность дана примитивно, арифметически, а в пьесах — выражена неявными функциями, в очень глубокой, волнующей форме («Равви», «Коперник»). — Из москвичей, конечно, для Пильняка, для Пастернака, Леонова, Буданцева, Огнева, Малышкина.

Среди московской литературной молодежи — *Пильняк* старший (он начал печататься еще до февральской революции) и пока — самый заметный. Он явно посеян А. Белым,

но, как всякой достаточно сильной творческой особи, — ему хочется поскорее перерезать пуповину, почему в посвящении к последней своей повести он пишет: «Ремизову — мастеру, у которого я был подмастерьем»; это — только инстинктивная самозащита от Белого.

Ценно у Пильянка, конечно, не то, что глину для лепки он берет не иначе как из ям, вырытых революцией, и не его двухцветная публицистика, но то, что для своего материала он ищет новой формы и работает одновременно над живописью и над архитектурой слова; это — у немногих.

В композиционной технике Пильняка есть очень свое и новое — это постоянное пользование приемом «смещения плоскостей». Одна сюжетная плоскость — внезапно, разорванно — сменяется у него другой иногда по нескольку раз на одной странице. Прием этот применялся и раньше — в виде постоянного чередования двух или нескольких сюжетных нитей (Анна плюс Вронский; Кити плюс Левин и т. д.), но ни у кого — с такой частотой колебаний, как у Пильняка: с «постоянного» тока — Пильняк перешел на «переменный», с двух-трехфазного — на многофазный. Удачнее всего — это в одной из первых его повестей («Иван да Марья»).

В последних вещах Пильняка — интересна попытка дать композицию без героев: задача, параллельная Толлеровскому «Massemensch». Поставить в фокусе толпу, массу — можно, так же, как можно стены отливать из бетонной массы вместо того, чтобы складывать из отдельных кирпичей. Но для отливки бетонных стен — нужен стальной каркас. А у Пильняка никогда не бывает каркаса, у него сюжеты — пока еще простейшего, беспозвоночного типа, его повесть или роман, как дождевого червя, всегда можно разрезать на куски — и каждый кусок, без особого огорчения, поползет своей дорогой. Вот почему пока не удалась ему попытка сконструировать бессюжетно-безгеройную повесть («Третья столи-

ца»): как автор ни подчеркивает «героев нет» — а повесть всё-таки оказывается, не из бетона, а из кирпичей, не из человеческой массы, а из людей.

Языка нашей эпохи — быстрого и острого, как код — Пильняк, кажется, еще не услышал: в его вещах, особенно последних — синтаксис Карамзинский, зыбучие пески периодов. Читать их вслух — мог бы только воздушный насос: никакого человеческого дыхания не хватит. Может быть, чтобы укрепить эту периодическую топь, автор прибегает к разным эпатантным типографским трюкам — которые после таких же трюков у Белого едва ли кого эпатируют. Я помню: один модерный дирижер в городе Пензе рассаживал оркестрантов разными этакими ромбиками, ступеньками и полукругами... чтобы сыграть попурри из «Демона». Но ведь у Пильняка — не попурри, у него есть слова, есть оригинальный композиционный прием — и пензенство его вещи только портит.

Москва — всегда была ближе к Пензе, чем Петербург, — и будет. И этот географический рок дает себя знать. Рука всё еще пензенского дирижера — в пестрых, разношрифтных страницах Буданцева (роман «Мятеж»): корпуса, курсивы, петиты, коринны, прописные, полужирные, жирные... Но под всей этой шелухой, под сбивчивой еще линией ритма и стиля, отяжеленного множеством причастий — чувствуется гибкое тело городского, сегодняшнего языка, крепкий костяк сюжета, острый и свежий глаз. В символике — буйный импрессионизм; это вполне гарантирует автора от банальностей, но иногда приводит его к образам, явно изготовленным в лабораторной банке. Местами Буданцев удачно применяет в романе словесную инструментовку — искусство, кроме него, незнакомое, кажется, никому из писателей младшего поколения.

И снова — Пенза: бездна, бездонный, безгранный, безликий, безглубый, безумный... Это за грехи Леонида Андреева

мучится А. Малышкин. Писатель этот — всего пока двухрассказный, но в нем очень большой разбег, и ему нужно только перепрыгнуть через пензенскую бездну. В рассказе «Падение Даира», Малышкину удалось то, что пока не вышло у Пильняка: тысячеголовый, безымянный герой.

В кильватере у Пильняка — может оказаться — Огнев: та же самая многофазность в развертывании сюжета (повесть «Евразия»). Впрочем, позже у него появляется и свое: синтез фантастики и быта (рассказ «Щи республики») — едва ли единственно-правильные координаты для синтетического построения современности. Те же координаты с самого начала взяты для своих рассказов Леоновым — с еще большим уклоном в фантастику, даже в миф; это — гарантия большого диапазона, гарантия, что автор не оплотнеет в быту. Леонов — городит: он — Ремизович несомненный; отсюда — язык у него румяный, упругий, очень русский, но без всякого арго.

Пастернак — выбрал самый трудный, но и самый обещающий путь: это писатель без роду и племени. Он — не новый такой-то, а сразу же: Пастернак, хотя напечатал он, кажется, всего только один рассказ и одну повесть («Детство Люверс»). Сдвиг, новое свое — у него не в сюжете (он — бессюжетен) и не в словаре, а в той плоскости, в какой кроме него почти никто не работает: в синтаксисе. Впрочем, и символика у него — очень острая и своя. Внешней современности — с выстрелами и флагами — он не ищет, и всё же он — конечно, весь в современном искусстве.

Таково молодое поколение прозаиков. Считающие себя политически — левейшими — на крайних правых скамьях старого реализма; в центре — импрессионизированный быт и фольклор; левая — сюжетники, чистая фантастика, прорастающая из быта. Именно здесь левая потому, что в этой точке наибольший отмах от последних традиций русской прозы.

Традиции эти — тонкая станковая живопись, быт, психологизм — еще крепки в старших прозаиках. Землетрясения

последних лет не изменили их техники, эпоха сказалась только в монументальности зданий: романы, — и в материале современности.

Впрочем, эти здания для осмотра еще только начинают открываться. Старшие писатели — в силу своего удельного веса — оказались в пределах того конуса, по какому распространяется сила взрыва, и взрывом 17-го года их разбросало во все концы. Только теперь начинают они выходить из беспечатных пустынь, и становятся известны — больше по слухам — их работы. В каких-то крымских дебрях Сергеев-Ценский молча закончил начатую еще во время войны огромную постройку: роман «Преображение» (еще не напечатанный). У Пришвина — повесть «Раб обезьяний», в котором столько сегодня, что прочтем мы ее только в каком-то не очень скором завтра. У Ив. Новикова, Б. Зайцева, Шмелева — тоже засеянные современностью романы, еще не законченные. Прекрасный рассказ Шмелева «Это было» (альманах «Недра»), где быт каждую минуту готов заклубиться бредом — залог того, что у Шмелева и в романе хватит сил по-настоящему охватить современность.

В «Недрах» и «Новой Москве» — большая группа прозаиков (Тренев, Никандров, Шишков, А. Яковлев и др.) всё еще молится реалистически-бытовым двуперстием. Эти авторы, может быть, устойчивее, прочнее, талантливей, чем иные из молодых, но это — старая Москва, а никак не новая.

Из писателей, заброшенных в Россию Берлинскую, Парижскую, Пражскую — верб оказалось немного (верба цветет где угодно: хоть в бутылке с водою). Куприн, Мережковский, Гиппиус, Бунин — перестали цвести (впрочем, в самое последнее время появились сведения о новых бунинских рассказах). Из двух ветвей Белого — новые побеги только от одной: поэтической. Ремизов — всё еще тянет соки из той коробочки с русской земли, какую привез с собой в Берлин;

ожидаемые последствия Штейнаховской операции — у него еще впереди. Но вот два урожайных имени: А. Н. Толстой и Эренбург — и они могут поспорить с тем, что сделано в петербургско-московской России.

«Хождение по мукам» А. Толстого — было бы неверно назвать новым романом: это — последний старый русский роман, последний плод реализма, настоящего Толстого — Льва. И всё же для А. Толстого — этот роман новый: до сих пор герои его думали чем угодно, кроме головы, а тут неожиданно задумали головой. С непривычки это выходит у них не всегда удачно. Когда в «Хождении» Буров рассуждает о любви, о том, что любовь есть ложь — это изобретение пороха в 1001-ый раз, и последними Шварцами были Арцыбашев и Винниченко. Но другое: Гвоздев — о «стаде» и о «вершке», Жданов — о «законе человека и законе человечества», об антиномии свободы и равенства — это настоящее, это — от Фауста. Пусть по сюжетным рельсам роман движется по расписанию почтового поезда; пусть против случайно проскочившего дерзкого эпитета автор тотчас выставляет кавычки — как итальянец джеттатуру; пусть меха старые — но в них влито хорошее вино. Залпом выпив иные страницы, читатель пьянеет; потому что А. Толстому дано знать, что такое любовь (многие из младших знают это только по учебникам анатомии).

В последнем своем романе «Аэлита» А. Толстой из почтового поезда попробовал пересесть в аэроплан фантастики — но только подпрыгнул и, растопырив крылья, сел на землю, как галчонок, выпавший из родного гнезда (быта). Толстовский Марс — верстах в 40 от Рязани: там есть даже пастух в установленной красной рубахе; есть даже «золото во рту» (пломбы?); есть даже управляющий домом, который «тайно устраивал пальцами рожки, отгораживаясь от землян» — очевидно побывал раньше вместе с барином в Италии. Крас-

ноармеец Гусев — единственная в романе по-А. Толстовски живая фигура; он один говорит, все остальные — читают.

Язык романа: рядом с великолепной «Сумасшедшинкой в глазах» — вдруг нечто совершенно лысое, что-нибудь вроде — «память разбудила недавнее прошлое». И «недавнего прошлого» куда больше, чем «сумасшедшинки». С языком и символикой здесь случилось то, что иной раз бывает с женщинами после тифа; остригут волосы — и нет женщины: мальчишка. Привычную символику и быт — Толстому поневоле пришлось выстричь, а новых — ему создать не удалось.

И наконец: у «Аэлиты» — много богатых родственников, начиная от Уэллса и Жулавского. На страницах «Красной нови» — «Аэлита», несомненно, краснеет за свое знакомство с таким патентованным «мистиком», как Рудольф Штейнер: о семи расах, Атлантиде, растительной энергии — Аэлита читала в Штейнеровской «Хронике Акаши».

Эренбург — пожалуй, самый современный из всех русских писателей внутренних и внешних: грядущий интернационал он чувствует так живо, что уже заблаговременно стал писателем не-русским, а вообще — европейским, даже каким-то эсперантским. Таков и его роман «Хулио Хуренито».

Есть чей-то рассказ про одну молодую мать: она так любила своего будущего ребенка, так хотела поскорее увидать его, что, не дождавшись девяти месяцев, — родила через шесть. Это случилось и с Эренбургом. Впрочем, может быть, здесь — просто инстинкт самосохранения: если бы «Хуренито» дозрел — у автора, вероятно, не хватило бы сил разродиться. Но и так — с незакрывшимся на темени родничком, кое-где еще не обросший кожей — роман значителен и в русской литературе оригинален.

Едва ли не оригинальней всего то, что роман — умный и Хуренито — умный. За малыми исключениями, русская литература за последние десятилетия специализировалась на дураках, идиотах, тупицах, блаженных, а если пробовали

умных — не выходило умно. У Эренбурга — вышло. Другое: ирония. Это — оружие европейца, у нас его знают немногие; это — шпага, а у нас — дубинка, кнут. На шпагу поочередно нанизывает Эренбург империалистическую войну, мораль, религию, социализм, государство — всякое. И вот тут обнаруживаются не заросшие кожей куски: рядом с превосходными, франсовскими, главами — абортированные, фельетонные (например, главы 6-ая, 15-ая).

Но больше всего в аборте уличает автора язык. Роман местами звучит, как перевод с какого-то на очень мало русский. Синтаксис: «каялись, обещая, будучи министрами не быть».... И ужасная «пара недель» («мы все отправимся на пару недель в Нидерланды»), и хроническое, неизлечимое «выявление». Это тем досадней, что изредка — рядом с ржавыми «выявлениями» — зерна золота (у интеллигента — «бородка жидкая, будто взошедшая в неурожайный год»; в кафе — женщины с «густо намалеванной мишенью для поцелуев»).

Три небольших книжки рассказов Эренбурга («Неправдоподобные истории», «Рассказы о 13 трубках» и 6 повестей о легких концах») — три точки, по которым можно построить траекторию формальных сдвигов Эренбурга: сплетенный с фантастикой быт и еще русский язык в первой книге; ветка от «Хуренито» — вторая книга; и в третьей — язык сжат, быстр, остр, телеграфен, интернационален, несомненное родство с новейшей французской прозой (дадаисты, Сандрар, «Доного-Тонко» Ж. Романа). Не потому ли и мужички в этой книге говорят по-пейзански (Егорыч — в «Меркюр де Рюсси», Силин в — «Колонии № 62»).

Все многочисленные кляксы в языке Эренбурга объясняются (но, конечно, не оправдываются) тем, что он — убежденный конструктивист, и в романе, в рассказах — у него всегда на первом плане не орнамент, не краска, а композиция. И надо сказать — композиционная его изобретатель-

ность часто остроумней, чем у посюсторонних его товарищей, работающих в той же области (в «Хуренито» — очень удачен прием введения автора в число действующих лиц; ново для русской прозы — заимствованное, впрочем, у Ж. Романа — построение рассказа в виде киносценария). Эренбург — замыкает собою левое крыло современной русской прозы.

* * *

Так — круг обойден. Десятки имен, заглавий, бессонных ночей, достижений, ошибок, лжей и правд. Но это и есть жизнь: по безошибочным прямым, по циркульным кругам — движутся мертвые механизмы. В искусстве вернейший способ убить — это канонизировать одну какую-то форму и одну философию: канонизированное очень быстро гибнет от ожирения, от энтропии.

Такая энтропия грозила за последние годы русской литературе, но живучесть ее оказалась сильнее: в литературе есть еще жизнь-борьба, пока искусственно сведенная к борьбе формальных течений. Из них символизма — уже нет на поле: он — на книжной полке, прочно переплетенный. Зато, подрумяненный политической левизной, вылезает примитивный реализм, отряхивая сорокалетнюю пыль. Но сегодня, когда точная наука взорвала самую реальность материи — у реализма нет корней, он — удел старых и молодых старцев. В точной науке — анализ всё больше сменяется синтезом, задачи микроскопические — задачами Демокрита и Канта, задачами пространства, времени, вселенной. И, явно, эти новые маяки стоят перед новой литературой: от быта — к бытию, от физики — к философии, от анализа — к синтезу.

Одно голое изображение быта, хотя бы и архисовременного — под понятие современного искусства уже не подходит. Бытописание — арифметика; единицы или миллионы — разница только количественная. А в нашу эпоху великих

синтезов — арифметика уже бессильна; нужны интегралы от нуля до бесконечности, нужен релятивизм, нужна дерзкая диалектика, нужно «всякую осуществленную форму созерцать в ее движении, то есть как нечто преходящее» (Маркс). В новую прозу быт входит только в синтетических образах, или только в виде экрана для какого-то философского синтеза. И, конечно, мало меняют дело — пусть очень талантливые — попытки прозаиков центра омолодить бытописание, импрессионизм, фольклором. Аналитическая работа словоискательства — подходит к завершению, отправившиеся за золотым руном слова аргонавты — подплывают уже к арго́, к langue verte. Маятник — явно в другую сторону: к более широким формальным задачам — сюжетным, композиционным.

Сама жизнь — сегодня перестала быть плоско-реальной: она проектируется не на прежние неподвижные, но на динамические координаты Эйнштейна, революции. В этой новой проекции — сдвинутыми, фантастическими, незнакомо-знакомыми являются самые привычные формулы и вещи. Отсюда — так логична в сегодняшней литературе тяга именно к фантастическому сюжету или к сплаву реальности и фантастики. На Западе сейчас десятки авторов — в фантастике философской, социальной, мистической: Гаральд Берг-штедт, Огэ Маделунд, Коллеруп, Бреннер, Мейринк, Фаррер, Мак-Орлан, Бенуа, Рандольф, Шкунда, Бернард Шоу, даже Эптон Синклер (его роман «Меня зовут плотником»). В этот же поток понемногу начинает вливаться и русская литература: роман «Аэлита» А. Толстого, роман «Хулио Хуренито» И. Эренбурга, роман «Мы» автора этой статьи; работы писателей младшей линии — Каверина, Лунца, Леонова. Сближение с Западом дает надежду и на излечение застарелой болезни русских прозаиков — о ней уже была речь: сюжетной анемии.

Вероятно, появится другая крайность: иные уйдут просто в бездумную игру, в авантюрный роман, как это уже случилось с

Пьером Бенуа и Мак-Орланом во Франции. Но такой роман отвечает только одному цвету в спектре современности; чтобы отразить весь спектр — нужно в динамику авантюрного романа вложить тот или иной философский синтез. При хороших технических средствах — такого синтеза пока не хватает многим из названных в статье молодых авторов, а именно в нем-то сейчас острая потребность, жажда, голод. Разрушено всё, что было нужно — и всё, что было можно: пустыня, соленый, горький ветер — и вот застроить, заселить пустыню. Ужас пустоты — есть не только в природе, но и в человеке.

Если искать какого-нибудь слова для определения той точки, к которой движется сейчас литература — я выбрал бы себе слово *синтетизм:* синтетического характера формальные эксперименты, синтетический образ в символике, синтезированный быт, синтез фантастики и быта, опыт художественно-философского синтеза. И диалектически: реализм — тезис, символизм — антитезис, и сейчас — новое, третье, синтез, где будет одновременно и микроскоп реализма, и телескопические, уводящие к бесконечностям, стекла символизма.

1923 г.

О сегодняшнем и о современном

1

Воробьихе, несомненно, кажется, что серенький ее супруг не чирикает, а поет, и поет уж никак не хуже соловья, а пожалуй так и соловья заткнет за воробьиный свой пояс. Именно такая воробьиная история разыгрывалась последние годы в нашей литературной критике: воробьихи млели от пения своих супругов — млели от чистого сердца. И посейчас еще густы воробьиные стаи — как в марте, на великом посту, когда они оглушительно верещат, выклевывая сокровища на пожелтевшей колее. Но уже есть и неворобьиные голоса, имеющие мужество сказать себе и другим, что пленительное (для супруги) и отменно-полезное (для высиживания яиц) чириканье — всё же только чириканье.

Пение, радующее не только воробьих, но и птицу любой породы, и человека, — к счастью еще слышно и, как всякое пение, — оно прежде всего *правдиво*: его отличишь сразу.

Правды — вот чего в первую голову не хватает сегодняшней литературе. Писатель — изолгался, слишком привык говорить с оглядкой и с опаской. Оттого очень мало литература выполняет сейчас даже самую примитивную, заданную ей историей, задачу: увидеть нашу удивительную, неповторимую эпоху — со всем, что в ней есть отвратительного и прекрасного, записать эту эпоху такой, какая она есть. Огромное, столетнее десятилетие 1913–1923 как приснилось: проснется когда-нибудь человек, протрет глаза, — а сон уже забыт, не рассказан. Что в нашей художественной литературе осталось хотя бы от войны? Для высиживания патриотических яиц считалось полезным густо обклеивать их сусальным золотом — и кроме этого сусального золота не осталось почти ничего.

Сусальность оказалась болезнью наследственной: по наследству она перешла к сегодняшней, послереволюцион-

ной литературе, и три четверти этой литературы порядком просусалены. Целомудрие наше так велико, что чуть только перед рампой мелькнет коленка или живот голой правды, — как мы тотчас же торопимся накинуть на нее оперную тогу.

В Америке есть такое Общество по борьбе с пороками, которое однажды постановило: во избежание соблазна надеть юбочки вроде балетных — на все голые статуи в Нью-йоркском музее. Эти пуританские юбочки — только смешны, большой беды в них нет: если они еще не сняты, — новое поколение их снимет и увидит статуи настоящими. Но когда писатель в этакую юбочку наряжает свою повесть, — это уже не смешно, и когда это делает не один, а десятки, — это уже страшно: этих юбочек — не снять, и не по статуям, а по сусально-размалеванным, набитым соломою куклам будут изучать следующие поколения нашу эпоху. Художественных документов они получат гораздо меньше, чем могли бы. Тем нужнее выделить такие документы.

2

Во всяком «литературно-общественном» журнале художественный отдел — только отхожий промысел, только притвор для оглашенных перед входом в святилище второго отдела. Художественнных документов как будто скорее можно ожидать в альманахе, где литература не для того только, чтобы публика пришла на концерт-митинг (такие одно время были в моде повсюду, а сейчас уцелели только в литературе), но для того, чтобы публика пришла на концерт.

И вот — четыре последних альманаха: «Недра» — I, «Наши дни» — II, «Круг» — III, «Рол» — III.

«Недра» — в явном родстве с прежней «Землей». Название обещает, что черноземный слой теперь вскопан глубоко и из недр земных добыты сокровища, лежавшие там многие годы.

В одной части — обещание это во всяком случае сдержано: многолетняя залежалость действительно чувствуется в

большей части сокровищ, извлеченных из «Недр». Этому вполне удовлетворяло «В тупике» Вересаева, этому удовлетворяет и «Железный поток» Серафимовича — батальная, писанная по Верещагину картина на 164 страницах — времени 1918 года.

«Железный поток»... Выкорчеванное из земли железо — казалось, чего бы лучше? Но пошлите в заводскую лабораторию кусочек этого железа — и окажется: оно давненько уже ржавело в подвалах «Знания». Как полагается по добрым знаньевским обычаям — на добрых двух страницах поют: «Вы жертвою пали в борьбе роковой»; потом поют: «Як не всхотелы, забунтовалы, тай утерялы Вкраину»; потом поют: «Ревуть, стегнуть гори хвили»; потом поют: «Чи у шинкарки мало горилки»; потом поют: «Чого москаль хоче» — на целой странице. И по знаньевским же, идущим еще от Андреевского «Красного смеха», заветам — «безумное солнце», «мать смеется неизъяснимо-радостным, звенящим смехом», «безумно целует свое дитя», «долой войну — безумно понятно», «безумно трепещет свет», «над голубой бездной», «бездонные пропасти», «марево трепещет знойным трепетаньем»...

Впрочем, кажется, есть и то, чего у знаньевского Серафимовича не было. Когда мы читаем: «Из толпы к ветрякам пробирается с неизъяснимо-красным лицом, с едва пробивающимися черными усиками, в матросской шапочке» — вот такое предложение без подлежащего — в нем мы ощущаем явный модерн, почти Пшибышевского. Когда мы находим фразы, подобные такой: «Опять у бежавших среди напряжения к спасению подымалось неподавимое изумление» — мы предполагаем здесь уже начало инструментовки — почти по Белому.

И еще: в «Знании» никогда не было той сусальности, которая есть теперь в Серафимовическом железе, добытом из «Недр». По всем сусальным кодексам сделана фигура «гнус-

ного соглашателя» Микеладзе. И особенно густо насусален конец — апофеоз героя, скомпанованный по всем оперным правилам, согласно коим, как известно, полагается, чтобы, «в сердце выжигалось огненным клеймом», а слезы «поползли по обветренным лицам встречавшихся, по стариковским лицам, и засияли слезами девичьи очи»...

Руда, использованная Серафимовичем для «Железного потока», настолько богата, что даже обработка оперным способом не могла до конца обесценить ее: иные сцены запоминаются. Есть несколько удачных образов («Руки как копыта» — у мужа Горпыны; казаки с «остервенелыми говяжьими глазами»); хорошо сделана одна секунда-молния в горах (111 стр.). Но это — праведники в Гоморре.

Сергеев-Ценский для «Рассказа профессора» взял одну из простейших разновидностей сказа: красноармейский командир Рыбочкин повествует автору о своей жизни. Того напряженного, тревожного языка, последняя рябь которого еще была в «Движениях», теперь нет и в помине. Нео-классицизм этой вещи — вполне оправдан взятой формой и стоит, конечно, неизмеримо выше оперного ложно-классицизма. Ткань рассказа — крепкая, честная от начала до конца. Из художественной в публицистическую прозу вылезает только одна страница (194) — философский экскурс автора. Но может быть именно эта страница и поднимает весь рассказ над уровнем хорошего «рассказа из современного быта».

Единственное модерное ископаемое в «Недрах» — «Дьяволиада» Булгакова. У автора, несомненно, есть верный инстинкт в выборе композиционной установки: фантастика, корнями врастающая в быт, быстрая, как в кино, смена картин — одна из тех «немногих» формальных рамок в какие можно уложить наше вчера — 19, 20-й год. Термин «кино» — приложим к этой вещи тем более, что вся повесть плоскостная, двухмерная, всё — на поверхности и никакой, даже вершковой, глубины

сцены — нет. С Булгаковым «Недра», кажется, впервые теряют свою классическую (и ложноклассическую) невинность, и, как это часто бывает, — обольстителем уездной старой девы становится первый же бойкий столичный молодой человек. Абсолютная ценность этой вещи Булгакова — уж очень какой-то бездумной — не так велика, но от автора, по-видимому, можно ждать хороших работ.

В подборе стихов «Недра» еще выдерживает реалистически-бытовое целомудрие, — выдерживает так строго, что стихи Кириллова, Полонской, Орешина — одинаковы как гривенники: из шести напечатанных стихотворений в четырех даже метр у всех авторов один и тот же — четырехстопный ямб.

3

Земля, как известно, стоит на трех китах; альманаху, как известно, полагается стоять на одном ките. В «Недрах» (III) такой замкит — Серафимович, в «Наших днях» (II) вр. и. д. кита — Шишков; в «Недрах» — украинская опера, в «Наших днях» — мелодрама «Ватага».

Это сейчас какая-то повальная болезнь: беллетристы разучились кончать, концы — всегда хуже начал. Может быть, корни этого — в самой нашей эпохе, похожей на роман, конца которого по своей арифметике не вычислит даже Шкловский. Концеболезнью страдает Серафимович, этим же болен и Шишков: в «Ватаге» именно на финише он захромал мелодрамой.

Тематика «Ватаги» автором выбрана удачно: не фальшивая, Мейерхольдовская, а настоящая «земля дыбом» — стихийное восстание сибирских мужиков против Колчака — тот самый земляной большевизм, в котором Блок видел всю суть истории последних наших лет. Тема эта любопытно сплетена с другой — на первый взгляд совсем неожиданной: Ленин — и лестовка, большевики — из кержаков. Сквозь этот психоло-

гический парадокс автор умудряется пройти невредимым: партизаны-кержаки сносят церкви и рубят головы священникам с чистым сердцем — потому что всё это никонианское, антихристово. Очень прямо, с жестокой горьковской прямотой, не прикрывая правды никакими квакерскими юбочками, — показывает Шишков выброшенную из окна параличную старуху, перепиленного пополам протопопа, публичную казнь. С постановкой этих — казалось бы, самых трудных сцен Шишков справился, но с III акта — с X главы повести — актеры его начинают разыгрывать мелодраму: хрипят, рычат, завывают, стонут.

«Сволочи, чего не переждали! — прохрипел Наперсток».

«Рыча и бумно взвизгивая, он грыз свои руки, разрывал одежду, выл, катался по земле»...

«Кровь... Кровь... — завыл он».

«Отец, отец... — весь содрогаясь хрипел Зыков...».

«Ах ты! Ах... — дико, страшно вскрикнул Зыков, он вцепился в свои волосы и застонал»... — и так далее.

И вот несколько добавочных авторских ремарок о героях:

«Зыков — в черной поддевке, в красном кушаке, чернобородый, саженного роста великан»; «Зыков — на коне, конь скачет, из ноздрей валит дым, из-под копыт пламя»; дружина Зыкова — «как камень, как пламя, как лавина с гор»; сам он — «сказка, весь из чугуна и воли». Героиня — Таня — «приникла печальным и милым, как сказка, лицом»; «печальная, милая девушка из печальной русской сказки — оторвалась от сказки»...

Явно, в эту «Таню-сказку» Шишков вместе с Зыковым — влюблен до слез; и вместе с Таней — влюблен в Зыкова, и, вместе еще с кем-то — ненавидит палача Наперстка. Всё это прекрасно. Но пар будет послушно работать только тогда, когда мы стиснем его в стальном цилиндре; в бане — очень много пару, — но работы из него не добудешь.

— Все ошибки «Ватаги» — ошибки в орнаменте, в красках: с композиционной стороны — повесть удачна. К рычанью актеров читатель постепенно привыкает, в конце концов (инстинкт самосохранения) перестает его замечать: — и увлекается фабулой.

В композиции — упорный двуперстник Шишков начинает, как будто, уходить от канона: строение повести — кусковое, с быстро меняющимися декорациями — несколько смен в каждой главе.

Возле «кита» — «Ватаги» резвится в «Наших днях» стая рассказов помельче: почти все они проглатываются, не оставляя следа. Вчера мне дали за обедом котлету — кажется, котлету: не помню. Вкусно ли это было — не помню; было одно — что я это съел и что изжоги нет.

Изжога остается от Ляшко — «Стремена».

«Слова старика налиты спесью, тьмой» «Вениамин ощущал их слепыми и липкими»... — так писали во времена блаженной памяти «декадентов». В те времена не знали искусства — показать *эмоцию*, ее *описывали;* описанием эмоций полны и «Стремена»: «гнев взбурлил кровь», «заглушал зыбь тревоги», «гневно переносил волнующее из груди на полотно», «стыд обнажил череп», «волнение схлынуло», «в груди щемило тлеющей горечью» — это всё только с 2–3 страниц.

Так же, как и «Ватага», «Стремена» — мелодрама, — но мелодрама сусальная: тот читатель, который примет мелодраму Шишкова, никогда не поверит мелодраме, разыгравшейся потому, что художник продал свою «идейную» картину «сытым». Этот художник — явно — из АХРР’а.

«О 1919» К. Федина — отрывок из его, еще незаконченного романа.

Я видел, как в 1919-м бережно складывали всякий — хоть даже маленький — обрывок материи: был текстильный голод. Сейчас альманахи, журналы бережливо складывают на

своих страницах обрывки романов: это литературный голод. И, может быть, совсем не метафорический голод писателя, вынужденного снимать две шкуры с одного романа. Автору можно сочувствовать. Но быть литературным Кювье и по одному зубу гадать о скелете — не стоит: роман Федина — не ископаемое.

«Гибель антены», рассказ Огнева — несомненно лучший из рассказов Пильняка. Вся лаборатория Пильняка — налицо: всё то же постоянное смещение планов, тот же «многофазный ток», вклеивание документов, типографские трюки. Но у Пильняка прежнего — всё это нанизано на катушечную нитку, она всё время рвется; у Пильняка, усовершенствованного Огневым, куски надеты на крепкий сюжетный стержень. У Пильняка усовершенствованного — композиционная работа идет рядом с орнаментальной: быстрые и острые синтаксические ходы; разнообразный словарь — от радио-терминов до народных речений: простая и смелая символика («пахло *широко*»... «*пустяковый* земной шар» — для облетающих его радио-волн и т. д.).

Мелкие промахи — не в счет («бензинных дизелей» — нигде на свете нет; и никто на свете не ставит дизелей на аэропланах; и никому на свете не надо ставить в прозе анапестов по Белому — как у Огнева на 301, 307 стр.). «Гибель антены» — прекрасный рассказ; это — «наши дни» и по теме, и по технике. И всё же это прекрасный рассказ Огнева — лучший из рассказов Пильняка. Но Пильняк запатентовал свою форму раньше, и Огневу — что делать! — надо искать другого пути. Сил для этого у него несомненно хватит.

4

Третий альманах «Круг»... От двух первых — шел свежий ветер, от третьего — «Круга» — внезапно и густо запахло нафталином 60-х годов. Не так давно Луначарский раскаялся

в прежнем своем покровительстве футуризму и взял под высокую руку некоего Островского. Не этот ли новейший лозунг — «Назад к Островскому!» — подействовал и на «Круг»?

Но если бы еще это было — назад к Островскому: это — назад к Успенскому, и не к Глебу, не к Николаю, а к А. Успенскому. Этому Успенскому, автору повести «Переподготовка» — нужна просто подготовка, самая элементарная подготовка, чтобы научиться хоть немного владеть техникой рассказа и научиться пришивать тенденцию хотя бы не такой здоровенной мешочной иглой.

Современна в повести только тема: послереволюционное захолустье. Задача автора не искусство, а проповедь, его задача — «обличить» это захолустье, и обличить не как-нибудь продерзостно, а сколь возможно патриотически. Впрочем, даже и такая — реверансная — сатира показалась редакции опасной, и повесть выпустили, наклеив ей на причинное место «предисловие».

Вдохновенный самым последним из прочитанных им русских писателей — Денисом Фонвизиным — А. Успенский начинает с того, что наклеивает ярлычки на своих героев: Азбукин (учитель — конечно же!), Налогов (из Финотдела — ясно!), Усердное, Молчальник... Затем эти аллегории разгуливают по страницам; автор же, заложив руку за борт сюртука (непременно длинный — ниже колен сюртук), читает им мораль:

«Эх, Головотяпск, Головотяпск! Высушить бы всю грязь, в которой купаешься ты; очистить бы тебя, приубрать, приукрасить; приобщить бы тебя к радости новой, разумной и прекрасной!».

Цитата — «Сейте разумное, доброе, вечное» — в повести не встречается ни разу. Но, несомненно, именно этой цитатой всегда кончает автор свои ораторские выступления в род-

ном Головотяпске — и старушки мужского и женского пола утирают слезы...

Было, впрочем, клеветою сказать, что А. Успенский почил на Фонвизине: в чтении нынешних газет — он Усерднов, и оттуда берет самые сусальные штампы. Жаль усердного автора и еще больше жаль богатого анекдотического материала, погубленного обработкой.

Невинность натурализма 60-х годов, не омраченного никакими композиционными и стилистическими ересями, в повести Айзмана («Их жизнь, их смерть»), в рассказах Шишкова («Черный час») и Федоровича («Сказ о боге Кичаг и Федоре Кузьмиче»).

Повесть Айзмана — с французского, под Золя. «Черный час» Шишкова — рассказ из очень старой его (и вообще — старой) этнографической серии, с какой он когда-то начинал. Сегодня — есть только в теме рассказа Федоровича.

Повешенной Федоровичем вывеске «сказ» — верить следует не больше, чем вывеске «Василий Федоров из Парижа»: сказа здесь никакого нет, это, конечно, просто рассказ, в авторских ремарках изредка освеженный народным словарем. Когда-нибудь у автора, пожалуй, выйдет и сказ: диалогическим языком он владеет и чувствует свойственный народной речи юмор. Там, где говорят хохлы, автор (или редактор?) с серьезным видом снабжает рассказ примечаниями, что «пивень» — есть петух, а «очипок» — повойник. Не менее примечаний поучителен и сюжет: низвержение комячейкой статуи Александра I («Федора Козьмича»), вокруг которой сложился некий народный миф. Впрочем, сусальности — для ней тема давала простор — автор сумел избежать.

В заколдованный круг сказа попали в «Круге» и четыре остальных автора: Бабель («Исусов грех»), Леонов («Гибель Егорушки»), Форш («Две базы») и Рукавишников («Скоморший сказ»).

Лучше всего эта форма удалась Бабелю: вся его небольшая новелла целиком — включая авторские ремарки — сложена из элементов народного диалогического языка, нужные синонимы выбраны очень умело, использованы типичные для народной речи деформации синтаксиса. Работа над орнаментом не заставила автора забыть о композиционной задаче — как это часто бывает. И еще одно: Бабель помнит, что кроме глаз, языка и прочего — у него есть еще и мозг, многими писателями сейчас принимаемый за орган рудиментарный, вроде appendix'а: коротенькая новелла приподнята над бытом и освещена серьезной мыслью.

В сказе Леонова трехмерные, бытовые ширмы временами тоже раздвигаются в фантастику (появление монашка Агапия), но к концу автор вдруг взглянул на землю, у него закружилась голова — и он наспех снизился в реальный план: обещавший развернуться во что-то большое лёт Егорушки и Агапия на «человечьих птицах» — раскрывается автором как сон, к рассказу пристегивается неудачная концовка (опять — концеболезнь).

Весь рассказ построен в каком-то церковном ладе, и в нем есть местами приторность. Получается она от обилия уменьшительно-ласкательных синонимов (ягодка, клюковка, брусничка, гвоздик, младенчик, мертвенькая благостынка и т. д.) и от встречающейся кое-где перестановки эпитета после определяемого («костры сияний северных», «в зыбинах мох белый», «рыхлой земле сырой» и т. д.). Лексика — как обычно у Леонова — богатая и смелая, много очень органических неологизмов. Ошибки рассказа — хорошие ошибки: они обусловлены трудностью заданий, поставленных себе автором, а тяготение к трудным задачам — хороший знак.

Задача, поставленная себе О. Форш, — гораздо легче: закрепить в живой сказовой форме кусок «революционного быта» — творящейся в наши дни церковной революции. Сказ проведен очень последовательно и умело (откуда только у

Форш это неприятное, одесское «выявить», «выявлять»?), и всё же это — только плоский мир быта и только сказовая, уже канонизованная, форма. От автора ждешь хороших ошибок в трудном: они ценнее легких достижений.

Руковишниковский опыт стихотворного сказа — очень любопытен. Ритмическое строение народного эпоса (у Руковишникова — попытка реставрировать именно эту форму) и ритмическое строение художественной прозы — по сути аналогичные — до сих пор остаются не вскрытыми. Неудачна была попытка Белого подойти к этому вопросу с метрическим стандартом: в сущности, с тем же стандартом подходит в своем запутанном и бескостном предисловии Малишевский.

Все остальные стихи в «Круге» — по старинке, вплоть до того, что в стихах Наседкина кто-то «радостный, безликий смеется тихо у воды». Новое только у Есенина: он, кажется, впервые пробует себя в патетической форме оды — и увы: до чего это оказывается близко к сусальности прочих бесчисленных од. Быть может, отчасти тут и вина редакции, украсившей стихи Есенина длинным ожерельем многоточий.

5

Рядом с солидными «Нашими днями» и сытыми «Недрами», рядом с пузатым «Кругом» — тощенький незнакомец со странным именем «Рол» — конфузливо садится на краешек стула, люди в сюртуках и галифе — его не замечают, между тем поговорить с этим незнакомцем — и о нем — стоит.

Не о стихах: в стихах здесь та же золотая, разной пробы, середина. Но из четырех прозаиков двое, — Лидин и Иван Новиков — выше чем многое в солидных их соседях.

В картинах французских импрессионистов часто видишь цветовые рефлексы на лицах: зеленые — от листьев, оранжевые — от апельсинов, малиновые — от зонтика. Вот такие же посторонние рефлексы ложились на лицо Лидина — с самых первых его, окрашенных Буниным, рассказов. Сейчас над

ним — Лев Толстой, на лице у Лидина — Толстовские тона. Но это настолько же естественно, как то, что над нами — небо, и под этим небом «Одна ночь» Лидина вышла густой и полновесной. Близкая нашему времени тема — недавняя война; с искусными паузами развитая фабула — соединена с языком, освеженным (простыми как будто) сдвигами в символике («зайчик стыдливой улыбки», «звезды крепко лились»). И за всей этой внешней тканью — ощущается некий синтез, дающий рассказу перспективу, глубину.

Еще больше этого синтеза, еще глубже перспектива в рассказе Ивана Новикова — «Ангел на земле».

Миф об ангеле, восставшем против своего владыки — прекраснейший из всех мифов, самый гордый, самый революционный, самый бессмертный из них. В рассказе Новикова — вариант именно этого мифа, вплетенного в наш, земной, и наш, русский быт: восставший ангел у Новикова — попадает в работники к сельскому попу, уходит от него, чтобы звать к восстанию деревенскую голытьбу, — и уходит от людей, потому что он не в силах пролить кровь.

Летний зной — над всем рассказом. Это тот самый зной, когда всё торопливо наливается соком, цветет, и цветут любовью люди; и это тот самый зной, когда к закату повисают жуткие медные тучи, загорается и рушится небо. Ощущение близости любовного разряда и грозового разряда бунта — держат в напряжении до самого конца. Но на последней странице оказалось, что Новиков не ушел от всеобщей эпидемии — плохих концовок (хорошо еще, что перенесший эту болезнь получает иммунитет!). Выросший в конце, по изволению автора, розовый куст необходимо вырубить — чтобы не был розовым конец.

Язык рассказа торжественный, мерный — хорошо уже по одному тому, что он звучит как нарушение сегодняшних — прыгающих — телеграфно-кодных канонов.

6

Это случайно сказавшееся слово «сегодняшний» — нынче самый ходовой аршин, каким меряют искусство: сегодняшнее — хорошо, несегодняшнее — плохо; или: современное — хорошо, несовременное — плохо.

Но в том-то и дело, что не «или»: «сегодняшнее» и «современное» — величины разных измерений; у «сегодняшнего» — практически — нет измерения во времени, оно умирает завтра, а «современное» — живет во временных масштабах эпохи. Сегодняшнее — жадно цепляется за жизнь, не разбирая средств: надо торопиться — жить только до завтра. И отсюда в сегодняшнем — непременная юркость, угодливость, легковесность, боязнь копнуть на вершок глубже, боязнь увидать правду голой. Современное — стоит *над* сегодня, оно может с ним диссонировать, оно может оказаться (или показаться) близоруким — потому что оно дальнозорко, оно смотрит вдаль. От эпохи — сегодняшнее берет только окраску, кожу, это закон мимикрии; современному — эпоха передает сердце и мозг, это закон наследственности.

Так приведенная выше оценочная формула — сводится к другой, более короткой: современное в искусстве — хорошо, сегодняшнее в искусстве — плохо. Если приложить эту формулу к новой литературе, ко всему, что сейчас ходит с паспортом художественной литературы, то, к сожалению, станет ясно, что там сегодняшнего — куда больше, чем современного. И хорошо, если пропорция эта, отношение сегодняшнего к современному, не будет расти — так же как растет, лопухом лезет изо всех щелей мещанин, заглушая *человека*.

1924 г.

О синтетизме

+,—,— —

вот три школы в искусстве — и нет никаких других. Утверждение: отрицание, и синтез — отрицание отрицания. Силлогизм замкнут, круг завершен. Над ним возникает новый — и всё тот же — круг. И так из кругов — подпирающая небо спираль искусства.

Спираль; винтовая лестница в Вавилонской башне; путь аэро, кругами подымающегося ввысь, — вот путь искусства. Уравнение движения искусства — уравнение спирали. И в каждом из кругов этой спирали, в лице, в жестах, в голосе каждой школы — одна из этих печатей:

+,—,— —

Плюс: Адам — только глина, мир — только глина. Влажная, изумрудная глина трав; персиково-теплая: на изумруде — нагое тело Евы; вишнево-румяная: губы и острия грудей Евы, яблоки, вино. Яркая, простая, крепкая, грубая плоть: Молешотт, Бюхнер, Рубенс, Репин, Золя, Толстой, Горький, реализм, натурализм.

Но вот Адам уже утолен Евой. Уже не влекут больше алые цветы ее тела, он погружается первый раз в ее глаза, и на дне этих жутких колодцев, прорезанных в глиняном, трехмерном мире — туманно брезжит иной мир. И выцветает изумруд трав; забыты румяные, упругие губы; объятья расплелись; минус — всему глиняному миру, «нет» — всей плоти. Потому что там, на дне, в зыбких зеркалах — новая Ева, в тысячу раз прекраснее этой, но она трагически-недостижима, она — Смерть. И Шопенгауэр, Боттичелли, Росетти, Врубель, Чурлянис, Верлэн, Блок, идеализм, символизм.

Еще годы, минуты — Адам вновь вздрогнул, коснувшись губ и коленей Евы, опять кровь прилила к щекам, ноздри,

раздуваясь, пьют зеленое вино трав: долой минус! Но сегодняшний художник, поэт, сегодняшний Адам — уже отравлен знанием *той,* однажды мелькнувшей, Евы, и на губах *этой* Евы — от его поцелуев со сладостью остается горький привкус иронии. Под румяным телом, прошедший через отрицание, умудренный Адам — знает скелет. Но от этого — только еще исступленней поцелуи, еще пьянее любовь, еще ярче краски, еще острее глаза, выхватывающие самую секундную суть линий и форм. Так — синтез: Ницше, Уитман, Гогэн, Сёрра́, Пикассо — новый и еще мало кому известный Пикассо — и все мы, большие и малые, работающие в сегодняшнем искусстве — всё равно, как бы его не называть: неореализм, синтетизм, или еще как-нибудь иначе.

Завтра нас не будет. Завтра пойдет новый круг, Адам снова начнет свой художественный опыт: это история искусства.

Уравнение искусства — уравнение бесконечной спирали. Я хочу найти координаты сегодняшнего круга этой спирали, мне нужна математическая точка на круге, чтобы, опираясь на нее, исследовать уравнение, и за эту точку я принимаю — Юрия Анненкова.

Тактическая аксиома: во всяком бою — непременно нужна жертвенная группа разведчиков, обреченная перейти за некую страшную черту — и там устлать собою землю под жестокий смех (пулеметов).

В бою между антитезой и синтезом — между символизмом и неореализмом — такими самоотверженными разведчиками оказались все многочисленные кланы футуристов. Гинденбург искусства дал им задание бесчеловечное, в котором они должны были погибнуть все до одного: это задание логическое доведение до нелепости. Они выполнили это лихо, геройски, честно; отечество их не забудет. Они устлали собою землю под жестокий смех, но эта жертва не пропала даром: кубизм, супрематизм, «беспредметное искусство» —

были нужны, чтобы увидеть, куда не следует итти, чтобы узнать, что прячется за той чертой, какую переступили герои.

Они были именно только отрядом разведчиков, и те из них, у кого инстинкт жизни оказался сильнее безрассудного мужества — вернулись из разведки обратно к выславшей их части, чтобы вновь идти в бой уже в сомкнутом строю — под знаменем синтетизма, неореализма.

Так случилось с Пикассо: такие его работы — портрет Стравинского, декорации для Дягилевского балета «Трикорн» и др. — поворот к Энгру. Тем же путем, может быть, пошел бы Маяковский. Так же спасся и Анненков.

Уже казалось, готова была захлопнуться над ним крышка схоластического куба, но сильный, живучий художественный организм одолел. Вот — от какого-то огня — покоробились, изогнулись, зашевелились у него прямые: от элементарных формул треугольника, квадрата, окружности — он бесстрашно перешел к сложным интегральным кривым. Но еще линии — разорваны, мечутся, как инфузории в капле, как иглы в насыщенном, кристаллизующемся растворе. Еще момент, год — раствор окреп гранями — живыми кристаллами — телами: Анненковский — «Желтый траур», огромное полотно «Адам и Ева», его портреты.

И сейчас Анненков — там же, куда из символистских темных блиндажей, из окопов «Мира искусства» незаметно для себя пришли все наиболее зоркие и любящие жизнь. Сюда — к синтетизму и неореализму — пришел перед смертью Блок со своими «Двенадцатью» (и не случайно, что иллюстратором для «Двенадцати» выбрал он Анненкова). Сюда незаметно для себя пришел — Андрей Белый: «Преступление Николая Летаева» и последний роман о Москве. Повидимому, здесь же Судейкин: его «Чаепитие», «Катание на маслянице» и другие последние вещи. Здесь, конечно, Борис Григорьев: его графика, весь великолепный его цикл «Расея», его «Буйи-буйи» («Балаганчик»). И уверен: к неореализму с

разных сторон в Париже, в Берлине, в Чикаго и в Лондоне пришли еще многие, — только мы мало знаем о них.

* * *

Но у Белого профессор Летаев — одновременно так же и скиф, с копьем летящий на коне по степи; и водосточный желоб Косяковского дома — уже не желоб, а время. Но у Анненкова — к Еве идет Адам с балалайкой, и у Адамовых ног в раю — какой-то паровозик, петух и сапог; и в «Желтом трауре» на Медведице в небе воссел малый с гармошкой. Не смешно ли тут говорить о каком-то реализме — хотя бы даже и «нео»? Ведь известно, что желоб — есть желоб, и в раю — ни петухов, ни сапог нет.

Но это известно — Фомам. Нам известно: что Фома из всех 12 апостолов только — не был художник, только один не умел видеть ничего другого, кроме того, что можно ощущать. И нам, протитрованным сквозь Шопенгауэра, Канта, Эйнштейна, символизм — нам известно: мир, вещь в себе, реальность — вовсе не то, что видят Фомы.

Как будто так реально и бесспорно: ваша рука.

Вы видите гладкую, розовую кожу, покрытую легчайшим пушком. Так просто и бесспорно.

И вот — кусочек этой кожи, освященный жестокой иронией микроскопа: канавы, ямы, межи; толстые стебли неведомых растений — некогда волосы; огромная глыба земли — или метеорит, свалившийся с бесконечно-далекого неба — потолка — то, что еще было пылинкой; целый фантастический мир — быть может, равнина где-нибудь на Марсе.

Но всё же это ваша рука. И кто скажет, «реальная» — это вот, привычная, гладкая, видимая всем Фомам, а не та — фантастическая равнина на Марсе?

Реализм видел мир простым глазом: символизму мелькнул сквозь поверхность мира скелет — и символизм отвернулся от мира. Это — тезис и антитезис; синтез подошел к

миру со сложным набором стекол и ему открываются гротэскные, странные множества миров; открывается, что человек — это вселенная, где солнце — атом, планеты — молекулы, и рука — конечно, сияющее необъятное созвездие Руки; открывается, что земля — лейкоцит, Орион — только уродливая родинка на губе, и лёт солнечной системы к Геркулесу — это только космическая перистальтика кишек. Открывается красота полена — и трупное безобразие луны; открывается ничтожнейшее, грандиознейшее величие человека; открывается — относительность всего. И разве не естественно, что в философии неореализма одновременно — влюбленность в жизнь и взрывание жизни страшнейшим из динамитов: улыбкой?

В наши дни единственная фантастика — это вчерашняя жизнь на прочных китах. Сегодня — Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты; завтра — мы совершенно спокойно купим место в спальном вагоне на Марс. Эйнштейном сорваны с якорей самое пространство и время. И искусство, выросшее из этой, сегодняшней реальности — разве может не быть фантастическим, похожим на сон?

Но всё-таки есть еще дома, сапоги, папиросы; и рядом с конторой, где продаются билеты на Марс — магазин, где продаются колбасы. Отсюда в сегодняшнем искусстве — синтез фантастики с бытом. Каждую деталь — можно ощупать: всё имеет меру и вес, запах; из всего — сок, как из спелой вишни. И всё же из камней, сапог, папирос и колбас — фантазм, сон.

Это — тот самый сплав, тайну которого так хорошо знали Иероним Босх и «адский» Питер Брегель. Эту — тайну знают и некоторые из молодых, в том числе — Анненков. Фантастический его гармонист верхом на звездах, и свинья, везущая гроб, и рай с сапогами и балалайкой — это, конечно, реальность, новая, сегодняшняя реальность; не realia — да, но — realiora. И не случайно, а закономерно то, что в театральных своих работах Ан-

ненков связывает себя с постановкою «Носа» Гоголя, «Скверного анекдота» Достоевского, «Лулу» Ведекинда.

* * *

После произведенного Эйнштейном геометрически-философского землетрясения — окончательно погибли прежнее пространство и время. Но еще до Эйнштейна землетрясение это было записано сейсмографом нового искусства, еще до Эйнштейна покачнулась аксонометрия перспективы, треснули оси X-ов, Y-ов и Z-ов — и размножились лучами. В одну секунду — не одна, а сотни секунд: и на Анненковском портрете Горького — рядом с лицом повисли: секундная, колючая от штыков улица, секундный купол, секундный дремлющий Будда; на картине одновременно: Адам, сапог, поезд. И в сюжетах словесных картин — рядом, в одной плоскости: мамонты и домовые комитеты сегодняшнего Петербурга; Лот — и профессор Летаев. Произошло смещение планов в пространстве и времени.

Смещение планов для изображения сегодняшней, фантастической реальности — такой же логически — необходимый метод, как в классической начертательной геометрии — проектирование на плоскости X-ов, Y-ов и Z-ов. Дверь к этому методу — ценою своих лбов — пробили футуристы. Но они пользовались им, как первокурсник, поставивший в божницу себе дифференциал и не знающий, что дифференциал без интеграла — это котел без манометра. И оттого у них мир — котел — лопнул на тысячу бессвязных кусков, слова разложились в заумные звуки.

Синтетизм пользуется интегральным смещением планов. Здесь вставленные в одну пространственно-временную раму куски мира — никогда не случайны; они скованы синтезом, и ближе или дальше — но лучи от этих кусков непременно сходятся в одной точке, из кусков — всегда целое.

Анненковские Петруха и Катька — из «Двенадцати» Блока. Катька: бутылка и опрокинутый стакан; мещанские с цветочками часы; черное окно с дырою от пули и паутиной; незабудочки. Петруха: голая осенняя ветка; каркающее воронье; провода, разбойничий нож и церковный купол. Как будто бы хаос как будто бы противоречивых вещей, случайно выброшенных на одну плоскость. Но оглянитесь еще раз на «Двенадцать» — и вы увидите: там — фокус, где собраны все эти рассыпанные лучи, там — крепко связаны бутылка и сентименталь-незабудочки, разбойничий нож и церковный купол.

Это — в последних вещах Анненкова. В более ранних его работах — этого интегрирования кусков часто сделать нельзя, там — только самодовлеющие, обожествленные дифференциалы, и мир рассыпан на куски только из озорного детского желания буйствовать.

Там же — иногда и еще одна излюбленная ошибка футуристов: безнадежная попытка на холсте запечатлеть последовательность нескольких секунд, т. е. в живопись, искусство трехмерное — ввести четвертое измерение, длительность, время (что дано только слову и музыке). Отсюда — эти «следы» якобы движущейся руки в портрете Ел. Анненковой (по синтетической экономии линий — рисунке превосходном); «следы» якобы падающего котелка у «Буржуя» (иллюстрация к «Двенадцати»). Но всё это для Анненкова — явно, уже пройденная ступень. Последние его работы ясно говорят, что он уже увидел: сила живописи — не в том, чтобы обратить в кристалл пять секунд, но — одну; и сила живописи сегодняшней автомобильно-летящей эпохи в том, чтобы обратить в кристалл не одну, но сотую секунды.

* * *

Все наши часы — конечно, только игрушки: верных часов — ни у кого нет. Час, год сегодня — совсем другая мера,

чем вчера, и мы не чувствуем этого только потому, что плывя по времени — не видим берегов. Но искусство — зорче нас, и в искусстве каждой эпохи — отражена скорость эпохи, скорость вчера и сегодня.

Вчера — и сегодня — дормез и автомобиль.

Вчера вы ехали по степной дороге в покойном дормезе. Навстречу — медленная странница: сельская колокольня. Вы неспешно открыли в дормезе окно; прищурились от сверкающего на солнце шпица, от белизны стен; отдохнули глазом на синеве прорезей в небе; запомнили зеленую крышу, спущенные, как у восточного халата, кружевные рукава плакучей березы, одинокую женщину — прислонилась к березе.

И сегодня — на авто — мимо той же колокольни. Миг, выросла — сверкнула — исчезла. И осталось только: повисшая в воздухе молния с крестом на конце; ниже три резких, черных — один над другим — выреза в небе и женщина-береза, женщина с плакучими ветвями. Ни одной второстепенной детали, ни одной лишней черты, ни одного слова, какое можно зачеркнуть; только — суть, экстракт, синтез, открывающийся глазу в сотую секунды, когда собраны в фокус, спрессованы, заострены все чувства.

Анненков не рисовал этой мелькнувшей колокольни: этот рисунок — мой, словами. Но я знаю, если бы он рисовал это — он нарисовал бы именно так. Потому что в нем есть ощущение необычайной стремительности, динамичности нашей эпохи, в нем чувство времени — развито до сотых секунды, в нем — свойственное синтетизму уменье давать только синтетическую суть вещей.

Человека вчерашнего, дормезного — это, может быть, не удовлетворит. Но человека сегодняшнего, автомобильного — молния с крестом и три выреза в небе уведут гораздо дальше и глубже, чем прекрасно, детально — словами или кистью — написанная колокольня. Сегодняшний читатель и зритель

сумеет договорить картину, дорисовать слова — и им самим договоренное будет врезано в него неизмеримо ярче, прочнее врастет в него органически. Так синтетизм открывает путь к совместному творчеству художника — и читателя или зрителя; в этом — его сила. И именно на этом принципе построена большая часть портретов Анненкова, особенно штриховых — последние его работы.

* * *

Портрет Горького. Сумрачное, скомканное лицо — молчит. Но говорят три еще вчера прорезавшиеся морщины над бровью, орет красный ромб с «Р.С.Ф.С.Р.». А сзади, странное сочетание: стальная сеть фантастического огромного города — и семизвездные купола Руси, проваливающейся в землю — или, может быть, подымающейся из земли. Две души.

Портрет Ахматовой — или, точнее: портрет бровей Ахматовой. От них — как от облака — легкие, тяжелые тени по лицу, и в них — столько утрат. Они как ключ к музыкальной пьесе: поставлен этот ключ — и слышишь, что говорят глаза, траур волос, черные четки на гребнях.

Портрет Ремизова. Голова из плеч — осторожно, как из какой-то норы. Весь закутан, обмотан, кофта Серафимы Павловны — с заплаткой на воротнике. В комнате холодно — или, может быть, тепло только около печки. И у печки отогрелась зимняя муха, села на лоб. А у человека — нет даже силы взмахнуть рукой, чтобы прогнать муху.

Сологуб — посеребрённый, тронутый морозом, зимний. Пяст — лицо, заросшее щетиной, заржавевшее; стиснутые брови и губы; каталептически остановившийся глаз. Чуковский — с отчаянным от усталости, лекций и заседаний, взглядом. Щеголев — лицо стало просторное, мешковатое — как костюм из магазина готового платья, но еще улыбается одним глазом, и по-прежнему — мамонтоногий, по-прежнему — в

книгах. Лаконический портрет Анненкова: папироса, свернутая из казенных «Известий» и один острый, пристальный взгляд, и эта пристальность — именно оттого, что не нарисован другой глаз. Иные лица этот пристальный взгляд анатомировал иронически, но ирония — еле заметна, и чтобы отыскать ее, оригиналу хочется заглянуть на ту, зеркальную сторону, где ищут настоящего кошки и дети.

Некоторые из этих портретов — таков портрет Горького — задуманы синтетически остро, но в выполнении оказались не концентрированными, многословными; на других — еще очень заметно футуристическое детство Анненкова. Но всё это — ранние его портретные опыты, и от соседства с ними — только выигрывают последние его работы.

Такие его портреты, как Ахматовой, Альтмана — это японские четырехстрочные танки, это — образцы уменья дать синтетический образ. В них — минимум линий, только десятки линий — их все можно пересчитать. Но в десятки вложено столько же творческого напряжения, сколько вчерашнее искусство вкладывало в сотни. И оттого каждая из линий несет в себе заряд в десять раз больший. Эти портреты — экстракты из лиц, из людей, и каждый из них — биография человека эпохи.

Последняя страница в этой биографии — Блок в гробу. И иначе, как последним, нельзя было поставить этот беспощадный лист: потому что это — не портрет мертвого Блока, а портрет смерти вообще — его, ее, вашей смерти, и после этого, пахнущего тленом лица, нельзя уже смотреть ни на одно живое лицо.

1922 г.

О литературе, революции и энтропии

— Назови мне *последнее* число, верхнее, самое большое.

— Но это же нелепо! Раз число чисел бесконечно, какое же последнее?

— А какую же ты хочешь последнюю революцию? Последней нет, революции — бесконечны.

(*Евг. Замятин,* роман «Мы»)

Спросить вплотную: что такое революция?

Ответят луи-каторзно: революция — это мы; ответят календарно: месяц и число; ответят: по азбуке. Если же от азбуки перейти к складам, то вот:

Две мертвых, темных звезды сталкиваются с неслышным оглушительным грохотом и зажигают новую звезду: это революция. Молекула срывается со своей орбиты и, вторгнувшись в соседнюю атомическую вселенную, рождает новый химический элемент: это революция. Лобачевский одной книгой раскалывает стены тысячелетнего Эвклидова мира, чтобы открыть путь в бесчисленные неэвклидовы пространства — это революция.

Революция — всюду, во всем; она бесконечна, последней революции нет, нет последнего числа. Революция социальная — только одно из бесчисленных чисел: закон революции не социальный, а неизмеримо больше — космический, универсальный закон — такой же, как закон сохранения энергии, вырождение энергии (энтропии). Когда-нибудь установлена будет точная формула закона революции. И в этой формуле будут числовые величины: нации, классы, звезды — и книги.

* * *

Багров, огнен, смертелен закон революции; но эта смерть — для зачатия новой жизни, звезды. И холоден, синь

как лед, как ледяные межпланетные бесконечности — закон энтропии. Пламя из багрового становится розовым, ровным, теплым, не смертельным, а комфортабельным; солнце стареет в планету, удобную для шоссе, магазинов, постелей, проституток, тюрем: это закон. И чтобы снова зажечь молодостью планету, нужно зажечь ее огнем, нужно столкнуть ее с плавного шоссе эволюции: это закон.

Пусть пламя остынет завтра, послезавтра (в книге Бытия — дни равняются годам, векам). Но кто-то должен видеть это уже сегодня и уже сегодня еретически говорить о завтра. Еретики — единственное (горькое) лекарство от энтропии человеческой мысли.

* * *

Когда пламенно-кипящая сфера (в науке, религии, социальной жизни, искусстве) остывает, огненная магма покрывается догмой — твердой, окостенелой, неподвижной корой. Догматизация в науке, религии, социальной жизни, в искусстве — это энтропия мысли; догматизированное уже не сжигает, оно — только греет, оно — тепло, оно — прохладно. Вместо нагорной проповеди, под палящим солнцем, над воздетыми руками и рыданиями — дремотная молитва в благолепном аббатстве; вместо трагического Галилеева «А всё-таки она вертится», — спокойные вычисления в теплом кабинете обсерватории. На Галилеях эпигоны медленно, полипно, кораллово строят свое: это уже путь эволюции. Пока новая ересь не взорвет кору догмы и все возведенные на ней прочнейшие, каменнейшие постройки.

* * *

Взрывы мало удобная вещь. И потому взрывателей, еретиков, справедливо истребляют огнем, топором, словом. Для всякого сегодня, для всякой эволюции, для трудной, медленной, полезной, полезнейшей, созидательной, коралловой

работы — еретики вредны: они нерасчетливо, глупо вскакивают в сегодня из завтра, они — романтики. Бабефу в 1797 году справедливо отрубили голову: он заскочил в 1797 год, перепрыгнув через полтораста лет. Справедливо рубят голову еретической, посягающей на догмы, литературе: эта литература — вредна.

Но вредная литература полезнее полезной: потому что она — антиэнтропийна, она — средство борьбы с объизвествлением, склерозом, корой, мхом, покоем. Она утопична, нелепа — как Бабеф в 1797 году: она права через полтораста лет.

* * *

Мы знаем Дарвина, знаем, что после Дарвина — мутации, вейсманизм, неоламаркизм. Но это всё — балкончики, мезонины: здание — это Дарвин. И в этом здании — не только головастики и грибы — там и человек тоже. Клыки оттачиваются только тогда, когда есть кого грызть; у домашних кур крылья только для того, чтобы ими хлопать. Для идей и кур — один и тот же закон: идеи, питающиеся котлетками, беззубеют так же, как цивилизованные котлетные люди. Еретики — нужны для здоровья; еретиков нужно выдумать, если их нет.

* * *

Живая литература живет не по вчерашним часам, и не по сегодняшним, а по завтрашним. Это — матрос, посланный вверх, на мачту, откуда ему видны гибнущие корабли, видны айсберги и мальстремы, еще неразличимые с палубы. Его можно стащить с мачты и поставить к котлам, к кабестану, но это ничего не изменит: останется мачта — другому с мачты будет видно то же, что первому.

Матрос на мачте — нужен в бурю. Сейчас — буря, с разных сторон — слышны SOS. Еще вчера писатель мог спокойно разгуливать по палубе, щелкая кодаком (быт); но кому

придет в голову разглядывать на пленочках пейзажи и жанры, когда мир накренился на 45°, разинуты зеленые пасти, борт трещит? Сейчас можно смотреть и думать только, как перед смертью: ну, вот умрем — и что же? прожили и как? если жить — сначала, по-новому — то чем, для чего? Сейчас в литературе нужны огромные, мачтовые, аэропланные, философские кругозоры, нужны самые последние, самые страшные, самые бесстрашные «Зачем»? и «А что дальше»?

* * *

Так спрашивают дети. Но ведь дети — самые смелые философы: они приходят в жизнь голые, не прикрытые ни единым листочком догм, абсолютов, вер. Оттого всякий их вопрос так нелепо-наивен и так пугающе сложен. Те, новые, кто входит сейчас в жизнь — голы и бесстрашны, как дети, и у них также, как у детей, как у Шопенгауэра, Достоевского, Ницше «зачем?» и «что дальше?» Гениальные философы, дети и народ — одинаковы мудры: потому что они задают одинаково глупые вопросы. Глупые — для цивилизованного человека, имеющего обставленную квартиру, с прекрасным клозетом, и хорошо обставленную догму.

* * *

Органическая химия уже стерла черту между живой и мертвой материей. Ошибочно разделять людей на живых и мертвых: есть люди живые-мертвые и живые-живые. Живые-мертвые тоже пишут, ходят, говорят, делают. Но они не ошибаются; не ошибаясь — делают только машины, но они делают только мертвое. Живые-живые — в ошибках, в поисках, в вопросах, в муках.

Так и то, что мы пишем: это ходит и говорит, но оно может быть живое-мертвое или живое-живое. По-настоящему живое, ни перед чем и ни на чем не останавливаясь, ищет ответов на нелепые, «детские» вопросы. Пусть ответы неверны, пусть

философия ошибочна — ошибки ценнее истин: истина — машинное, ошибка — живое, истина — успокаивает, ошибка — беспокоит. И пусть даже ответы невозможны совсем — тем лучше — заниматься отвеченными вопросами — привилегия мозгов, устроенных по принципу коровьей требухи, как известно, приспособленной к перевариванию жвачки.

* * *

Если бы в природе было что-нибудь неподвижное, если бы были истины — всё это было бы, конечно, неверно. Но, к счастью, все истины — ошибочны: диалектический процесс именно в том, что сегодняшние истины — завтра становятся ошибками; последнего числа — нет.

Эта (единственная) истина — только для крепких: для слабонервных мозгов — непременно нужна ограниченность вселенной, последнее число, «костыли достоверности» — словами Ницше. У слабонервных не хватает сил в диалектический силлогизм включить и самих себя. Правда, это трудно. Но это — то самое, что удалось сделать Эйнштейну: ему удалось вспомнить, что он, Эйнштейн, с часами в руках наблюдающий движение — тоже движется, ему удалось на земные движения посмотреть *извне*.

Так именно смотрит на земные движения большая, не знающая последних чисел, литература.

* * *

Формальный признак живой литературы — тот же самый, что и внутренний: отречение от истины, то есть от того, что все знают и до этой минуты я знал — сход с канонических рельс, с широкого большака.

Большак русской литературы, до лоску наезженный гигантскими обозами Толстого, Горького, Чехова — реализм, быт: следовательно надо уйти от быта. Рельсы, до святости

канонизированные Блоком, Сологубом, Белым — отрекшийся от быта символизм: следовательно — надо уйти к быту.

Абсурд, да. Пересечение параллельных линий — тоже абсурд. Но это абсурд только в канонической, плоской геометрии Эвклида: в геометрии неэвклидовой — это аксиома. Нужно только перестать быть плоским, подняться над плоскостью. Для сегодняшней литературы плоскость быта — тоже, что земля для аэроплана: только путь для разбега — чтобы потом подняться вверх — от быта к бытию, к философии, к фантастике. По большакам, по шоссе — пусть скрипят вчерашние телеги. У живых хватает сил отрубить свое вчерашнее.

* * *

Посадить в телегу исправника или комиссара, телега всё равно останется телегой. И всё равно литература остается вчерашней, если везти даже и «революционный быт» по наезженному большаку — если везти даже на лихой с колокольцами тройке. Сегодня нужны автомобили, аэроплан, мелькание, лёт, точки, секунды, пунктиры.

Старых, медленных, дормезных описаний нет: лаконизм — но огромная заряженность, высоковольтность каждого слова. В секунду нужно вжать столько, сколько раньше в шестидесятисекундную минуту: и синтаксис становится эллиптичен, летуч, сложные пирамиды периодов разобраны по камням самостоятельных предложений. В быстроте движения канонизированное, привычное ускользает от глаза: отсюда — необычная, часто странная символика и лексика. Образ — остр, синтетичен, в нем — только одна основная черта, какую успеешь приметить с автомобиля. В освященный привычкой словарь — вторглись провинциализмы, неологизмы, наука, математика, техника.

Если это сочтут за правило, то талант писателя заключается в том, чтобы правило сделать исключением; гораздо больше тех, кто исключение превращает в правило.

* * *

Наука и искусство — состоят одинаково в проектировании мира на какие-то координаты. Различные формы — только в различии координат. Все реалистические формы — проектирование на неподвижные, плоские координаты Эвклидова мира. В природе этих координат нет, этого ограниченного, неподвижного мира нет, он — условность, абстракция, нереальность. И потому реализм «социалистический» или «буржуазный» — нереален: неизмеримо ближе к реальности проектирование на мчащиеся кривые поверхности — то, что одинаково делает новая математика и новое искусство. Реализм не примитивный, не realia, а realiora — заключается в сдвиге, в искажении, в кривизне, в необъективности. Объективен — объектив фотографического аппарата.

Новая форма не для всех понятна, для многих трудна. Возможно. Привычное, банальное — конечно, проще, приятней, уютней. Очень прост Эвклидов мир и очень труден Эйнштейнов — и всё-таки уже нельзя вернуться к Эвклиду. Никакая революция, никакая ересь — не уютны и не легки. Потому что это скачок, это — разрыв плавной эволюционной кривой, а разрыв — это рана, боль. Но ранить нужно: у большинства людей — наследственная сонная болезнь, а больным этой болезнью (энтропией) — нельзя давать спать, иначе — наступит последний сон, смерть.

Эта же болезнь — часто у художника, писателя: сыто заснуть в однажды изобретенной и дважды усовершенствованной форме. И нет силы ранить себя, разлюбить любимое, из обжитых, пахнущих лавровым листом покоев — уйти в чистое поле и там начать заново.

Правда, ранить себя — трудно, даже опасно. Но живому — жить сегодня, как вчера, и вчера, как сегодня — еще труднее.

1923 г.

Для сборника о книге

— Когда мои дети выходят на улицу дурно одетыми — мне за них обидно; когда мальчишки швыряют в них камнями из-за угла — мне больно; когда лекарь подходит к ним с щипцами или ножом — мне кажется лучше бы резали меня самого.

Мои дети — мои книги; других у меня нет.

— Есть книги такого же химического состава, как динамит. Разница только в том, что один кусок динамита взрывается один раз, а одна книга — тысячи раз.

— Человек перестал быть обезьяной, победил обезьяну в тот день, когда написана была первая книга. Обезьяна не забыла этого до сих пор: попробуйте, дайте ей книгу — она сейчас же ее испортит, изорвет, изгадит.

23. XII. 1928 г.

Закулисы

В спальных вагонах в каждом купе есть такая маленькая рукоятка, обделанная костью: если повернуть ее вправо — полный свет, если влево — темно, если поставить на середину — зажигается синяя лампа, всё видно, но этот свет не мешает заснуть, не будит. Когда я сплю и вижу сон — рукоятка сознания повернута влево; когда я пишу — рукоятка поставлена посредине, сознание горит синей лампой. Я вижу сон на бумаге, фантазия работает так же, как во сне, она движется тем же путем ассоциаций, но этим сном осторожно (синий свет) руководит сознание. Как и во сне — сто́ит только подумать, что это сон, стоит только полностью включить сознание — и сон исчез.

Нет ничего хуже бессонницы, когда включатель испорчен и сколько бы вы его не вертели — полного сознания вам не удастся нарушить, белый, трезвый свет всё время назойливо лезет в глаза. Такая литературная бессонница приключилась со мною лет десять назад. В студии Дома искусств я начал читать курс «техники художественной прозы», мне пришлось впервые заглянуть к самому себе за кулисы — и несколько месяцев после этого я не мог писать. Всё как будто в порядке, постлана простыня чистой белой бумаги, уже наплывает сон — и вдруг толчок, я проснулся, всё исчезло, потому что я начал следить (сознанием) за механикой сна, за ритмом, ассонансами, образами — я увидел канаты, блоки, люки закулис. Эта бессонница кончилась только тогда, когда на время работы я научился забывать, что я знаю, как я пишу.

Я не могу заснуть, когда я слышу, что рядом громко разговаривают, мне нужно, чтобы в моей комнате дверь была плотно закрыта, чтобы я был один. И это же мне необходимо, чтобы заснуть в рассказ, повесть, пьесу. Этажом ниже подо мной живет девочка — я никогда не видел ее и всё-таки я

давно ее вижу и знаю (жиденькая белесая косичка, веснушки, мышьи глаза). По утрам, когда я сажусь за письменный стол, она садится за рояль и играет вот уже полтора года один и тот же этюд. Если есть, как уверяют теософы, «астральное клише», то там уже давно отпечаталась моя жестокая расправа с этой девчонкой: я ее убивал уже много раз.

Самое трудное — начать, отчалить от реального берега в сон. Сон еще воздушен, непрочен, неясен, его никак не поймать, мешает всё — не только эта веснушчатая девчонка внизу, но и мое собственное дыхание, ощущение карандаша в руке, криво написанная строчка. Тут-то и начинается папироса за папиросой, пока дневной мир не завесится синей дымкой (рукоятка включателя — посередине). Потом, страница за страницей, сон становится всё крепче, мотор фантазии развивает всё большее число оборотов, пульс учащается, уши горят. И, наконец, на какой-то день работы приходит настоящее, когда начатый сон уже становится неотвязным, когда ходишь загипнотизированный им, когда думаешь о нем на улице, на заседании, в ванне, в концерте, в постели. Тогда уже знаешь, что пошло, что вещь выйдет — тогда работать весело, хорошо, пьяно. Утром торопишься скорее допить крепчайший чай, и первой строчкой затягиваешься с таким же аппетитом, как первой папиросой. Этого аппетита хватает уже не на три обычных, а на пять-шесть часов, до позднего петербургского обеда. Но, как бы хорошо ни работалось, как бы ни развертывались в голове колеса, к вечеру я все равно выключаю ток и останавливаю машину, иначе — знаю по опыту: не заснуть до утра, и значит — потерян завтрашний день.

* * *

Химики знают, что такое «насыщенный раствор». В стакане налита как будто бесцветная, ежедневная, простая вода, но стоит туда бросить только одну крупинку соли и раствор

оживает — ромбы, иглы, тетраэдры — и через несколько секунд вместо бесцветной воды уже хрустальные грани кристаллов. Должно быть, иногда бываешь в состоянии насыщенного раствора — и тогда случайного зрительного впечатления, обрывка вагонной фразы, двухстрочной заметки в газете довольно, чтобы кристаллизовать несколько печатных листов.

Из бесцветного, ежедневного Петербурга (это был еще Петербург) — я поехал как-то в Тамбовскую губернию, в густую, черноземную Лебедянь, на ту самую, заросшую просвирником улицу, где когда-то бегал гимназистом. Неделю спустя я уже возвращался — через Москву, по Павелецкой дороге. На какой-то маленькой станции, недалеко от Москвы, я проснулся, поднял штору. Перед самым окном — как вставленная в рамку — медленно проплыла физиономия станционного жандарма: низко нахлобученный лоб, медвежьи глазки, страшные четырехугольные челюсти. Я успел прочитать название станции: Барыбино. Там родился Анфим Барыба и повесть «Уездное».

В Лебедяни, помню, мне сделал визит некий местный собрат по перу — почтовый чиновник. Он заявил, что дома у него лежит 8 фунтов стихов, а пока он прочел мне на пробу одно. Это стихотворение начинается так:

Гулять люблю я лунною порой
При цвете запахов герани,
И в то же время одной рукой
Играть с красавицей младой,
Прибывшей к нам из города Сызрани.

Пять строк эти не давали мне покоя до тех пор, пока из них не вышла повесть «Алатырь» — с центральной фигурой поэта Кости Едыткина.

В 1915 году я был на севере — в Кеми, в Соловках, в Сороке. Я вернулся в Петербург как будто уже готовый, полный до

краев, сейчас же начал писать — и ничего не вышло: последней крупинки соли, нужной для начала кристаллизации, еще не было. Эта крупинка попала в раствор только года через два: в вагоне я услышал разговор о медвежьей охоте, о том, что единственное средство спастись от медведя — притвориться мертвым. Отсюда — конец повести «Север», а затем, развертываясь от конца к началу, и вся повесть (этот путь — обратного развертывания сюжета — у меня чаще всего).

Ночное дежурство зимой, на дворе, 1919-й год. Мой товарищ по дежурству — озябший, изголодавшийся, профессор — жаловался на бездровье: «Хоть впору красть дрова! Да всё горе в том, что не могу: сдохну, а не украду». На другой день я сел писать рассказ «Пещера».

Очень ясно помню, как возник рассказ «Русь». Это — один из примеров «искусственного оплодотворения», когда сперматозоид дан творчеством другого художника (чаще мы — андрогины). Таким художником был Б. М. Кустодиев. Издательство «Аквилон» прислало мне серию его «Русских типов» — с просьбой написать о них статью. Статью мне писать не хотелось: только что была кончена статья о Юрии Анненкове (для его книги «Портреты»). Я разложил на столе кустодиевские рисунки: монахиня, красавица в окне, купчина в сапогах-бутылках, «молодец» из лавки... Смотрел на них час, два — вдруг они ожили и вместо статьи написался рассказ, действующими лицами в нем были люди, сошедшие с этих кустодиевских картин.

Всё это — случаи «насыщенного раствора», когда вся предварительная работа проходит в подсознании и рассказ, повесть начинаются почти непроизвольно, как сон. Другой путь возникновения вещи — аналогичен произвольному усыплению, когда я сам для себя становлюсь гипнотизером.

Этот путь труднее и медленней. Сначала является отвлеченный тезис, идея вещи, она долго живет в сознании, в

верхних этажах — и никак не хочет спуститься вниз, обрасти мясом и кожей. Беременность длится месяцы, даже годы (несчастные слонихи ходят тяжелыми два года). Приходится держать строгую диэту — читать только книги, не выходящие из круга определенных идей или определенной эпохи.

Помню, что для «Блохи» этот период продолжался месяца четыре, не меньше. Диэта была такая: русские народные комедии и сказки, пьесы Гоцци и кое-что из Гольдони, балаганные афиши, старые русские лубки, книги Ровинского. Самая работа над пьесой, от первой строки до последней, заняла всего пять недель.

Чтобы войти в эпоху Атиллы (для пьесы «Атилла») потребовалось уже около двух лет, пришлось прочитать десятки русских, французских, английских томов, дать три текстовых варианта. Совершенно независимо от того, что пьеса до сцены так и не дошла — всё это оказалось только подготовительной работой к роману.

* * *

Нарезаны четвертушки бумаги, очинен химический карандаш, приготовлены папиросы, я сажусь за стол.

Я знаю только развязку, или только одну какую-то сцену, или только одно из действующих лиц, а мне нужно их пять, десять. И вот на первом листке обычно происходит инкарнация, воплощение нужных мне людей, делаются эскизы к их портретам, пока мне не станет ясно, как каждый из них ходит, улыбается, ест, говорит. Как только они для меня оживут — они уже сами начнут действовать безошибочно, вернее — начнут ошибаться, но так, как может и должен ошибаться каждый из них. Я пробую перевоспитать их, я пробую построить их жизнь по плану, но если люди живые — они непременно опрокинут все выдуманные для них планы. И часто до самой последней страницы я не знаю раз-

вязки даже тогда, когда я ее знаю — когда с развязкой начинается вся работа.

Так было, например, с повестью «Островитяне». Знакомый англичанин рассказал мне, что в Лондоне есть люди, живущие очень странной профессией: ловлей любовников в парках. Сцена такой ловли увиделась мне, как очень подходящая развязка, к ней приросла вся сложная фабула повести, а потом — к моему удивлению — оказалось, что повесть кончается совершенно иначе, чем это было по плану. Герой повести — Кембл — отказался быть негодяем, каким я хотел его сделать.

Любопытно, что первый вариант развязки совершенно выпал из текста повести и позже стал жить самостоятельно — в виде рассказа «Ловец человеков».

* * *

На дверях редакции была надпись: «Прием от 2 до 4». Я опоздал — было половина пятого — и потому вошел уже растерянным, а дальше пошло еще хуже. За столом сидел Иванов-Разумник и с ним какой-то черный, белозубый, лохматый цыган. Как только я назвал себя, цыган вскочил: «А-а, так это вы и есть? Покорно вас благодарю! Тетушку-то мою вы как измордовали!». — «Какую тетушку? Где?» — «Чеботари-ху, в «Уездном» — вот где»!

Цыган оказался Пришвиным, мы с Пришвиным оказались земляками, а Чеботариха — оказалась пришвинской теткой...

Эту пришвинскую тетку я не один раз видел в детстве, она прочно засела во мне, и может быть, чтобы избавиться от нее — мне пришлось выбросить ее из себя в повесть. Жизни ее — я не знал, все ее приключения мною выдуманы, но у нее в самом деле был кожевенный завод, и внешность ее в «Уездном» дана портретно. Ее настоящее имя в повести я оставил

почти без изменения: сколько я ни пробовал, я не мог ее назвать иначе — так же как Пришвина не могу назвать иначе, чем Михаил Михалыч. Кстати сказать: это правило: фамилии, имена прирастают к действующим лицам так же крепко, как к живым людям. И это понятно: если имя почувствовано, выбрано верно — в нем непременно есть звуковая характеристика действующего лица.

Случай с пришвинской теткой — единственный: обычно я пишу без натурщиков и натурщиц. Если изредка люди из внешнего мира и попадают в мой мир, то они меняются настолько, что лишь я один знаю, чья на них лежит тень. Но раз сегодня открыт вход за кулисы, несколько таких теней я покажу — тем более, что все они наперечет.

Помню, когда-то я читал повесть «Алатырь» А. М. Ремизову. Ремизов слушал, рисовал на бумажке чертей. Я до сих пор не знаю: увидел ли он, что алатырский спец по чертоведению отец Петр, автор «О житии и пропитании диаволов» — в родстве с писателем Ремизовым.

Вечный студент Сеня, погибший на баррикадах в рассказе «Непутевый» — жив до сих пор: это — бывший мой товарищ по студенческим годам Я. П. Г-ов. Ни его внешности, ни действительных событий его жизни в рассказе нет — и тем не менее именно от этого человека взята основная тональность рассказа. Позже он стал основателем секты книгопоклонников. В первые, голодные годы революции он часто заходил ко мне, с ним был всегда полный «куфтырь» книг — они покупались на последнее, на деньги от проданных татарину штанов. И до неузнаваемости загримированный он еще раз вышел на сцену в роли «Мамая 1917 года» — в рассказе «Мамай».

Опять — к давним гимназическим годам: канун Пасхи, весенний день, я вхожу во двор дома, где живет полковник Книпер. От изумления я столбенею: посреди двора на козлах — корыто, возле корыта с засученными рукавами — сам

полковник, возле него суетится денщик. Оказалось, в корыте сбивается пятьдесят белков, полковник Книпер готовит для пасхального стола баум-кухен. Это пролежало во мне пятнадцать лет — и только через пятнадцать лет из этого, как из зерна, вырос генерал-гастрономом Азанчеев в «На куличках».

С этой повестью вышла странная вещь. После ее напечатания раза два-три мне случалось встречать бывших дальневосточных офицеров, которые уверяли меня, что знают живых людей, изображенных в повести, и что настоящие их фамилии — такие-то и такие-то, и что действие происходит там-то и там-то. А между тем дальше Урала никогда я не ездил, все эти «живые люди» (кроме 1/10 Азанчеева) жили только в моей фантазии, и из всей повести только одна глава о «клубе ланцепупов» построена на слышанном мною от кого-то рассказе. «А в каком полку вы служили»? — Я: «Ни в каком. Вообще — не служил». — «Ладно! Втирайте очки!».

«Втирать очки» — строить даже незнакомый по собственному опыту быт и живых людей в нем — оказывается можно. Фауна и флора письменного стола — гораздо богаче, чем думают, она еще мало изучена.

* * *

Так или иначе нужные мне люди, наконец, пришли, они есть, но они еще голы, их нужно одеть словами. В слове — и цвет, и звук: живопись и музыка дальше идут рядом.

На первой же странице текста приходится определить основу всей музыкальной ткани, услышать ритм всей вещи. Услышать это сразу — редко удается, почти всегда приходится переписывать первую страницу по нескольку раз (в повести «На куличках», например, было четыре разных начала, в «Островитянах» — два, в «Алатыре» — шесть). Это понятно: при решении ритмической задачи — прозаик в положении гораздо более трудном, чем поэт. Ритмика стиха давно изучена, для нее есть и свод законов, и уложение о наказаниях, а

за ритмические преступления в прозе до сих пор не судят никого. В анализе прозаического ритма даже Андрей Белый — тончайший исследователь музыки слова — сделал ошибку: к прозе он приложил стопу (отсюда его болезнь — хронический анапестит).

Для меня совершенно ясно, что отношение между ритмикой стиха и прозы такое же, как отношение между арифметикой и интегральным исчислением. В арифметике мы суммируем слагаемые, в интегральном исчислении — мы складываем уже суммы, ряды: прозаическая стопа измеряется уже не расстоянием между ударяемыми *слогами,* но расстоянием между ударяемыми (логически) *словами.* И так же, как в интегральном исчислении — в прозе мы имеем дело уже не с постоянными величинами (как в стихе, арифметике), но с переменными: метр в прозе — всегда переменная величина, в нем всё время — то замедления, то ускорения. Они, конечно, не случайны: они определяются эмоциональными замедлениями и ускорениями в тексте.

* * *

А живопись — забыта? Нет: слышать и видеть во время работы приходится одновременно. И если есть звуковые лейт-мотивы — должны быть и лейт-мотивы зрительные. В «Островитянах»: основной зрительный образ Кембла — трактор, леди Кембл — черви (губы) ; миссис Дьюли — пенснэ; у адвоката О'Келли — двойник мопс. В «Севере» всё время живут рядом Кортома — и самодовольный, сияющий самовар; Кортомиха — и снятая с руки, брошенная перчатка. В «Наводнении»: Софья — и птица, Ганька — и кошка. Каждый такой зрительный лейт-мотив — тоже, что фокус лучей в оптике: здесь в одной точке пересекаются образы, связанные с одним человеком.

Отдельными, случайными образами я пользуюсь редко: они — только искры, они живут одну секунду — и тухнут, за-

бываются. Случайный образ — от неуменья сосредоточиться, по-настоящему увидеть, поверить. Если я верю в образ твердо — он неминуемо родит целую систему производных образов, он прорастет корнями через абзацы, страницы. В небольшом рассказе образ может стать интегральным — распространиться на всю вещь от начала до конца. Шестиэтажный огнеглазый дом на темной, пустынной, отражающей эхо выстрелов улице 19-го года — мне увиделся, как корабль в океане. Я поверил в это совершенно — и интегральный образ корабля определил собою всю систему образов в рассказе «Мамай». То же самое — в рассказе «Пещера». И более сложный случай — в «Наводнении»: здесь интегральный образ наводнения проходит через рассказ в двух планах, реальное петербургское наводнение отражено в наводнении душевном — и в их общее русло вливаются все основные образы рассказов.

«Ни одной второстепенной детали, ни одной лишней черты: только суть, экстракт, синтез, открывающийся глазу в сотую долю секунды, когда собраны в фокус, спрессованы, заострены все чувства. Сегодняшний читатель и зритель сумеет договорить картину, дорисовать слова — и им самим договоренное, дорисованное — будет врезано в него неизмеримо прочнее, врастет в него органически. Здесь — путь к совместному творчеству художника и читателя или зрителя».

Это я писал несколько лет назад о художнике Юрии Анненкове, о его рисунках. Это я писал не об Анненкове, а о нас, о себе, о том, каким по-моему должен быть словесный рисунок.

Однажды был случай, когда я остро ощущал, что у меня потеряна одна рука — что третьей руки мне не хватает. Это было в Англии, когда я в первый раз поехал на автомобиле за шофера: в одно и то же время нужно было и править рулем, и переводить рычаг скоростей, и работать акселератором, и давать гудки. Нечто вроде этого я испытывал в давние годы,

когда начинал писать: казалось совершенно немыслимым одновременно управлять и движением сюжета, и чувствами людей, и их диалогами, и инструментовкой, и образами, и ритмом. Потом я убедился, что для управления автомобилем — двух рук совершенно достаточно. Это пришло тогда, когда большая часть всех сложных движений стала выполняться подсознательно, рефлекторно. Такое шоферское ощущение раньше или позже приходит и за письменным столом.

Автомобильно-шоферский образ — конечно, неточен. Это можно позволить себе только за кулисами: на сцене, в повести, в романе — такой образ я наверное бы вычеркнул.

Образ этот неверен потому, что хороший шофер безошибочно проведет свой автомобиль даже в Лондоне — от Стрэнда до Юстон-роуд. А я, доехавши на бумаге до Юстон, опять вернусь на Стрэнд и поеду тем же путем обратно — и, может быть, только в третий раз доставлю моих пассажиров до места. Как будто уже дописанная до конца вещь — для меня еще не кончена: я непременно начинаю переписывать ее сначала, с первой строки, а если я всё-таки недоволен ею — то еще и еще раз (небольшой рассказ «Землемер» — помню, был переписан раз пять). Это одинаково относится к роману, к рассказу, повести, пьесе. И даже к статье: статья для меня — то же что рассказ. Кажется, легче всего мне писать пьесу: здесь от жадности не разбегаются глаза, языковые возможности ограничены одним только диалогом.

Медленный процесс переписывания очень полезен: есть время присмотреться ко всем мелочам, изменить их — пока еще вещь не застыла, не отвердела, и всё лишнее — выкинуть вон. Это «лишнее» само по себе может быть и написано превосходно, но когда оно не необходимо, когда вещь может жить без него — оно вычеркивается беспощадно. Если бы в машине мы оставили ненужный рычаг только потому, что он блестит — разве это не было бы абсурдом? В человеческом

организме нет ничего лишнего, кроме аппендикса: при первом же удобном случае врачи его вырезают. Чаще всего такие аппендиксы — это описания, пейзажи, когда они не служат рычагом, передающим психическое движение действующих лиц. Операция удаления их болезненна, как и всякая другая — и всё же она необходима.

Рукописи мои могут обмануть: подправок, подклеек, перечеркиваний там очень немного, всё идет как будто легко. Но это только как будто: все нелегкости — за кулисами, каждую фразу я сначала примерю десять раз в голове и уже потом отрежу и наложу на бумагу. Незаконченных фраз, сцен, положений — позади я никогда не оставлю. Написанное может завтра мне не понравиться, я начну его заново, но сегодня оно должно казаться мне законченным: иначе двинуться дальше я не могу.

Крупных, коренных переделок в написанной вещи у меня почти никогда не бывает. Я уже поверил в своих людей, я их вижу, они живут, и то, что о них написано — это уже их прошлое: прошлого не изменишь, оно — было. Из прошлого иногда удается кое-что позабыть: вычеркнуть; в воспоминаниях о прошлом можно кое-что приукрасить — и только.

Поправки в готовой рукописи — также воспоминания о прошлом. Эти поправки сводятся обычно к переменам в эпитетах, образах, в расстановке слов, в музыке. Каждое первое издание — новая правка, возраст вещи от переделок ее не спасает. Когда прошлым летом я подготовлял материал для «Собрания сочинений» — все вещи были заново пройдены наждаком и пемзой. Больше всего изменений было сделано в «Блохе», в «На куличках» и в «Алатыре» (в «Алатыре», например, все поля были изукрашены знаками от перестановки слов).

Кстати — это было случаем оглянуться на весь пройденный за пятнадцать лет путь, сравнить — как я писал и как я

пишу теперь. Все сложности, через которые я шел, оказывается были для того, чтобы придти к простоте (рассказ «Ела», повесть «Наводнение»). Простота формы — законна для нашей эпохи, но право на эту простоту нужно заработать. Иная простота — хуже воровства, в ней есть неуважение к читателю: «чего тратить время, мудрить — слопают и так».

Я трачу времени много, вероятно, — гораздо больше, чем это нужно для читателя. Но это нужно для критика, самого требовательного и придирчивого критика, какого я знаю: для меня самого. Обмануть этого критика мне никогда не удается, и пока он не скажет, что сделано всё, что можно — поставить точку нельзя.

Если я считаюсь еще с чьим-нибудь мнением, то только с мнением моих товарищей, о которых я знаю, что они знают, как делается роман, рассказ, пьеса: они сами делали это — и делали хорошо. Другой критики — для меня нет, и как она может быть — мне непонятно. Вообразите, что на завод, на судостроительную верфь, приходит этакий бойкий молодой человек, в жизни своей не сделавший ни одного судового чертежа, и начинает учить инженера и рабочих, как строить корабль: молодого человека немедля прогонят в три шеи.

По своему мягкосердечию мы этого не делаем, когда такие молодые человеки иной раз мешают работать не меньше, чем летом — мухи.

1929 г. (?)

Письмо Сталину

Уважаемый Иосиф Виссарионович,

приговоренный к высшей мере наказания — автор настоящего письма — обращается к Вам с просьбой о замене этой меры другою.

Мое имя Вам, вероятно, известно. Для меня, как для писателя, именно смертным приговором является лишение возможности писать, а обстоятельства сложились так, что продолжать свою работу я не могу, потому что никакое творчество немыслимо, если приходится работать в атмосфере систематической, год от году всё усиливающейся, травли.

Я ни в какой мере не хочу изображать из себя оскорбленную невинность. Я знаю, что в первые 3–4 года после революции среди прочего, написанного мною, были вещи, которые могли дать повод для нападок. Я знаю, что у меня есть очень неудобная привычка говорить не то, что в данный момент выгодно, а то, что мне кажется правдой. В частности, я никогда не скрывал своего отношения к литературному раболепству, прислуживанию и перекрашиванию: я считал — и продолжаю считать — что это одинаково унижает как писателя, так и революцию. В свое время именно этот вопрос, в резкой и обидной для многих форме, поставленный в одной из моих статей (журн. «Дом искусств», № 1, 1920), был сигналом для начала газетно-журнальной кампании по моему адресу.

С тех пор, по разным поводам, кампания эта продолжается по сей день, и в конце концов она привела к тому, что я назвал бы фетишизмом: как некогда христиане для более удобного олицетворения всяческого зла создали черта — так критика сделала из меня черта советской литературы. Плюнуть на черта — зачитывается как доброе дело, и всякий плевал, как умеет. В каждой моей напечатанной вещи

непременно отыскивался какой-нибудь дьявольский замысел. Чтобы отыскать его — меня не стеснялись награждать даже пророческим даром: так, в одной моей сказке («Бог»), напечатанной в журнале «Летопись» — еще в 1916 году — некий критик умудрился найти... «издевательство над революцией в связи с переходом к НЭП'у»; в рассказе («Инок Эразм»), написанном в 1920 году, другой критик (Машбиц-Веров) узрел «притчу о поумневших после НЭП'а вождях». Независимо от содержания той или иной моей вещи — уже одной моей подписи стало достаточно, чтобы объявить эту вещь криминальной. Недавно, в марте месяце этого года, Ленинградский Облит принял меры к тому, чтобы в этом не оставалось уже никаких сомнений: для издательства «Академия» я проредактировал комедию Шеридана «Школа злословия» и написал статью о его жизни и творчестве: никакого моего злословия в этой статье, разумеется, не было и не могло быть — и тем не менее Облит не только запретил статью, но запретил издательству даже упоминать мое имя, как редактора перевода. И только после моей апелляции в Москву, после того как Главлит, очевидно, внушил, что с такой наивной откровенностью действовать всё же нельзя — разрешено было печатать и статью, и даже мое криминальное имя.

Этот факт приведен здесь потому, что он показывает отношение ко мне в совершенно обнаженном, так сказать — химически чистом виде. Из обширной коллекции я приведу здесь еще один факт, связанный уже не с случайной статьей, а с пьесой большого масштаба, над которой я работал почти три года. Я был уверен, что эта моя пьеса — трагедия «Атилла» — заставит, наконец, замолчать тех, кому угодно было делать из меня какого-то мракобеса. Для такой уверенности я, как будто, имел все основания. Пьеса была прочитана на заседании Художественного совета Ленинградского Большого Драматического Театра, на заседании присутствовали пред-

ставители 18 ленинградских заводов — и вот выдержки из их отзывов (цитируются по протоколу заседания от 15-го мая 1928 г.).

Представитель фабрики им. Володарского: «Это — пьеса современного автора, трактующего тему классовой борьбы в древние века, созвучную современности... Идеологически пьеса вполне приемлема... Пьеса производит сильное впечатление и уничтожает упрек, брошенный современной драматургии, что она не дает хороших пьес»... Представитель завода им. Ленина, отмечая революционный характер пьесы, находит, что «пьеса по своей художественной ценности напоминает шекспировские произведения... Пьеса трагическая, чрезвычайно насыщена действием и будет очень увлекать зрителя». Представитель Гидромеханического завода считает «все моменты в пьесе весьма сильными и захватывающими» и рекомендует приурочить ее постановку к юбилею театра.

Пусть насчет Шекспира товарищи рабочие хватили через край, но во всяком случае о той же пьесе М. Горький писал, что считает ее «высоко-ценной и литературно и общественно» и что «героический тон пьесы и героический ее сюжет как нельзя более полезны для наших дней». Пьеса была принята к постановке театром, была разрешена Главреперткомом, а затем... Показана рабочему зрителю, давшему ей такую оценку? Нет: затем пьеса, уже наполовину срепетированная театром, уже объявленная на афишах — была запрещена по настоянию ленинградского Облита.

* * *

Гибель моей трагедии «Атилла» была поистине трагедией для меня: после этого мне стала совершенно ясна бесполезность всяких попыток изменить мое положение, тем более, что вскоре разыгралась известная история с моим романом «Мы» и «Красным деревом» Пильняка. Для истребления

черта, разумеется, допустима любая подтасовка — и роман, написанный за девять лет до того, в 1920 году — был подан рядом с «Красным деревом», как моя последняя, новая работа. Организована была небывалая еще до тех пор в советской литературе травля, отмеченная даже в иностранной прессе: сделано было всё, чтобы закрыть для меня всякую возможность дальнейшей работы. Меня стали бояться вчерашние мои товарищи, издательства, театры. Мои книги запрещены были к выдаче из библиотек. Моя пьеса («Блоха»), с неизменным успехом шедшая в МХАТ'е 2-м уже четыре сезона, была снята с репертуара. Печатание собрания моих сочинений в изд-ве «Федерация» было приостановлено. Всякое издательство, пытавшееся печатать мои работы, подвергалось за это немедленному обстрелу, что испытали на себе и «Федерация», и «Земля и фабрика», и особенно — «Изд-во писателей в Ленинграде». Это последнее изд-во еще целый год рисковало иметь меня в числе членов правления, оно осмеливалось использовать мой литературный опыт, поручая мне стилистическую правку произведений молодых писателей — в том числе и коммунистов. Весной этого года Ленин, отд. РАПП'а добился выхода моего из правления и прекращения этой моей работы. «Литературная газета» с торжеством оповестила об этом, совершенно недвусмысленно добавляя: «...издательство надо сохранить, но не для Замятиных». Последняя дверь к читателю была для Замятина закрыта: смертный приговор этому автору был опубликован.

В советском кодексе следующей ступенью после смертного приговора является выселение преступника из пределов страны. Если я действительно преступник и заслуживаю кары, то всё же, думаю, не такой тяжкой, как литературная смерть, и потому я прошу заменить этот приговор высылкой из пределов СССР — с правом для моей жены сопровождать меня. Если же я не преступник, я прошу разрешить мне вме-

сте с женой, временно, хотя бы на один год, выехать заграницу — с тем, чтобы я мог вернуться назад, как только у нас станет возможно служить в литературе большим идеям без прислуживания маленьким людям, как только у нас хоть отчасти изменится взгляд на роль художника слова. А это время, я уверен, уже близко, потому что вслед за успешным созданием материальной базы неминуемо встанет вопрос о создании надстройки — искусства и литературы, которые действительно были бы достойны революции.

Я знаю: мне очень нелегко будет и заграницей, потому что быть там в реакционном лагере я не могу — об этом достаточно говорит мое прошлое (принадлежность к РСДПРП(б) в царское время, тогда же тюрьма, двукратная высылка, привлечение к суду во время войны за антимилитаристскую повесть). Я знаю, что если здесь в силу моего обыкновения писать по совести, а не по команде — меня объявили правым, то там раньше или позже по той же причине меня, вероятно, объявят большевиком. Но даже при самых трудных условиях там я не буду приговорен к молчанию, там я буду в состоянии писать и печататься — хотя бы даже и не по-русски. Если обстоятельствами я приведен к невозможности (надеюсь, временной) быть русским писателем — может быть мне удастся, как это удалось поляку Джозефу Конраду, стать на время английским, тем более, что по-русски об Англии я уже писал (сатирическая повесть «Островитяне» и др.), а писать по-английски мне немногим труднее, чем по-русски. Илья Эренбург, оставаясь советским писателем, давно работает, главным образом, для европейской литературы — для переводов на иностранные языки: почему же то, что разрешено Эренбургу, не может быть разрешено и мне? И заодно я вспомню здесь еще другое имя: Б. Пильняка. Как и я, амплуа черта он разделял со мной в полной мере, он был главной мишенью для критики, и для отдыха от этой травли ему

разрешена поездка заграницу; почему же то, что разрешено Пильняку, не может быть разрешено и мне?

Свою просьбу о выезде заграницу я мог бы основывать и на мотивах более обычных, хотя и не менее серьезных: чтобы избавиться от давней хронической болезни (колит) — мне нужно лечиться заграницей; чтобы довести до сцены две моих пьесы, переведенных на английский и итальянский языки (пьесы «Блоха» и «Общество почетных звонарей», уже ставившиеся в советских театрах), мне опять-таки нужно самому быть заграницей; предполагаемая постановка этих пьес, вдобавок, дает мне возможность не обременять Наркомфин просьбой о выдаче мне валюты. Все эти мотивы — на лицо: но я не хочу скрывать, что основной причиной моей просьбы о разрешении мне вместе с женой выехать заграницу — является безвыходное положение мое, как писателя, здесь, смертный приговор, вынесенный мне, как писателю, здесь.

Исключительное внимание, которое встречали с Вашей стороны другие, обращавшиеся к Вам писатели, позволяет мне надеяться, что и моя просьба будет уважена.

Июнь, 1931 г.

Содержание

Евгений Иванович Замятин

Лица

12+

Ответственный редактор *Л. Сурис*
Верстальщик *Д. Ананьева*

Издательство «Директ-Медиа»
117342, Москва, ул. Обручева, 34/63, стр. 1
Тел/факс + 7 (495) 334-72-11
E-mail: manager@directmedia.ru
www.biblioclub.ru
www.directmedia.ru